INTRODUZIONE

AD UN NUOVO

SISTEMA D'ARMONIA

DI

A. BASEVI.

FIRENZE

TIPOGRAFIA TOFANI

1862.

INTRODUZIONE

AD UN NUOVO

SISTEMA D'ARMONIA.

INTRODUZIONE

AD UN NUOVO

SISTEMA D'ARMONIA

DI

A. BASEVI.

FIRENZE

TIPOGRAFIA TOFANI

1862

AL CELEBRE MAESTRO

CAV. GIACOMO MEYERBEER.

Fino da quando incominciai ad assaporare una parte delle tante bellezze, onde vanno universalmente pregiate le sue Opere, mi persuasi quanto giovasse, anco ad uno splendido ingegno la perfetta cognizione dell' arte, ed una intelligente e vasta erudizione. Quindi mi affaticai d' indurre la persuasione medesima in molti altri musicisti in Italia, i quali troppo ciecamente all' inge=

gno solo si affidavano. Operai ciò, secondo le mie forze, e con alcuni scritti, e promovendo dei Concerti classici e dei Concorsi. Se il desiderio vivissimo non mi adombra la mente, affermare posso che le mie fatiche non riuscirono al tutto vane.

Mentre porgeva altrui consigli, io stesso, tuttochè della mia pochezza consapevole, m'ingegnai di penetrare addentro nei misteri dell'arte musicale, ed il

frutto che ne colsi, e quello che oggi in questo tenue lavoro intesi di dedicarle. Il che faccio con tanto più animo, in quanto che mi penso, che Ella, avendo benignamente accolto questo omaggio, ha voluto confortarmi nei miei studi. Di che sentendo viva riconoscenza, con la più alta ammirazione ho l'onore di rassegnarmi

Firenze, 28 Aprile 1862.

suo devot.^mo^ servo
A. BASEVI

AVVERTENZA.

Io ho al tutto ultimato un *nuovo sistema di Armonia,* e mi accingeva a pubblicarlo, quando pensandovi sopra mi sembrò miglior consiglio che prima ne uscisse in luce la *Introduzione* ove si trovano i fondamenti, ed i principj dello stesso sistema.

Questa titubanza nacque in me pensando che anco i più eletti ingegni s' avvisarono sovente di avere toccato il vero in questo argomento, là dove ne distavano le mille miglia.

Io scrivo per istruirmi, prima che per ammaestrare gli altri; sicchè desidero avidamente di raccogliere quei savj consigli che i dotti possono, e vogliano darmi. E stimo tanto più utile il conoscere l'opinione degli esperti intorno questa *Introduzione,* in quanto che potrò anche modificare, secondo gli avvisi ricevuti, il mio sistema, e quindi risparmiare al pubblico inutili letture.

E dovrei lusingarmi di conseguire questo intento, ogni qual volta mi riduca alla memoria quegli abili critici e di Italia, e stranieri, i quali benignamente risposero al mio desiderio, pronunziando il loro giudizio intorno al mio *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi,* e mi si mostrarono larghi di conforto e d'incoraggiamento.

Non voglio perciò lasciar fuggire questa opportunità senza ringraziare pubblicamente alcuni dei miei critici oltramontani, e fra questi il celebre Fetis, che, nella seconda edizione della sua pregevole *Biographie Universelle des Musiciens* ove mi fece figurare, chiamando il mio libro *imparziale*, ne fece l'elogio il più gradito all'animo mio. Il Sig. Scudo parimente, che, come niuno ignora, con tanta dottrina e buon gusto tiene alta in Francia la critica musicale, mi animò assai colle sue parole intorno allo stesso libro nella *Revue des deux Mondes*, e nell'*Année Musicale* 1861 : se non che dichiarò di non partecipare sempre alle mie vive ammirazioni per le qualità incontestabili del Verdi. Così non parve pensare il Sig. A. De Lauzieres, il quale, peraltro con molta moderazione, esaminando lungamente le mie opinioni nella *Revue Contemporaine*, mi giudicò in vece troppo freddo verso l' illustre maestro di Busseto.

Nel proporre adesso un nuovo sistema di armonia intendo condurmi come già feci per il mio *Studio* ec., ove tutta la mia attenzione rivolgendo alle opere, mi figurai l'autore come se fosse vissuto mille anni addietro. Per conseguenza voglio sperare che quei musicisti, i quali mi vedranno dare opera a rovesciare in qualche parte i sistemi da loro creati, o vagheggiati, accoglieranno le mie parole senza sdegno, e come dettate dall'amore dell'arte, e non mai da stolta brama di sembrare da più di loro. Ed in vero, posto anche il caso che io abbia qualche volta imbroccato nel segno, nessun pregio è diminuito a tutti quei miei predecessori, i quali coi loro scritti mi hanno preparato la strada, illuminato, e dato la spinta, per dir così, a poter fare qualche passo innanzi.

INTRODUZIONE.

I.

Egli è indubitato che, atteso il grado di sviluppo cui è pervenuta oggi la composizione musicale, i sistemi di armonia finora proposti agli studiosi si mostrano insufficienti; tanto che se pure vi sono dei discepoli fedeli allo insegnamento dei loro maestri, riescono vittime della loro cieca fiducia. Imperciocchè l'ingegno loro si trova vincolato di troppo dalle antiche regole, che più non corrispondono a quei nuovi bisogni dell'arte, i quali, come appresso dimostreremo, nacquero dal progresso della percezione musicale. E perchè mai cotali regole debbono tuttavia durare quando il fatto le contradice ad ogni istante? E non sono forse le leggi dell'arte frutto della esperienza dei migliori maestri? Reputeremo i moderni compositori indegni di dare nuove norme, e di modificare, ed abolire perfino le antiche? E chi vorrà negare oggi il discredito in cui sono caduti anche i migliori insegnamenti, e la antipatìa di molti verso gli scrittori antichi più insigni, solo perchè i novelli maestri, osservando ad ogni ora il trionfo della musica nuova a dispetto dei precetti antichi, stimano inutile lo studio profondo dei classici, e concludono potersi tutto creare nella musica col proprio cervello? E quale guida prendono questi nuovi compositori? L'orecchio inesperto, e rozzo. Questo è il giudice supremo a cui si affidano.

I sistemi di armonia fin quì comparsi, come tutti i sistemi incompleti, e falsi, peccano per due difetti ; o muovono da un principio insufficiente, o pongono capo a più principii fra loro sconnessi. In cotesti sistemi rimangono per un lato inesplicati molti fatti armonici, e melodici, come sarebbe tutto ciò che si riferisce alle *note di passaggio,* ai *pedali* ec., mentre dall' altro lato si condannano alcuni fatti come erronei solo perchè non quadrano coi principj fondamentali spacciati per veri.

Non havvi di veramente fecondo se non che un solo principio che governi tutta una speciale materia. Parecchi principii sono segno di povertà anzi che di ricchezza. La povertà nell' ordinamento generale opera in modo che si impedisce la libera manifestazione di tutti i portati dell'arte. Quindi è che lo ingegno umano, insofferente di ingiusto freno, corre con abbandonate redini la sua via, e pare che trasmodi in licenza. Gli armonisti fanno un bel gridare a questi ingegni « *voi sbagliate,* », e non si accorgono che essi solamente sono i ciechi, che ignorano i nuovi sentieri.

Nel mio sistema troveranno luogo alcune cose che i sistemi precedenti respinsero, perchè non le compresero, e che i migliori ingegni, dallo istinto musicale guidati, hanno felicemente operato ; e sono lieto di non trovarmi astretto, per non repudiare le mie teorie, ad accusare i *Mozart,* i *Beethoven,* i *Rossini,* i *Meyerbeer* ec. di errori musicali.

Io mi sono proposto un sistema, il quale, mentre accoglie tutti quei fatti armonici, e melodici adottati a tutto oggi con buon successo, lascia la via aperta a molti altri, onde per avventura si arricchisse in avvenire l' arte. A questo effetto ho studiato le leggi della armonia, e della melodia nella umana natura, e particolarmente nei fenomeni della udizione. Per il primo, mi penso, ho indirizzato la

attenzione degli studiosi intorno alle due facoltà che costituiscono il così detto *orecchio musicale.* Io mi immagino di avere così se non tolte affatto, diminuite certo, le difficoltà per la formazione di un sistema vero di armonia, mediante la distinzione importantissima della *sensazione* dalla *percezione*, sulla quale intendo alquanto intrattenermi in questa *Introduzione.*

Se col nostro spirito analizziamo una cantilena qualunque troveremo che i varj suoni, onde è composta, ci impressionano in due modi distinti; onde siamo condotti a concludere che nel nostro udito due facoltà essenziali vogliono essere avvertite. 1.° Ogni suono appartenente ad una data cantilena produce in noi una impressione semplice, identica anche allora che lo stesso suono venga udito separato dagli altri; per la qual cosa chiameremo questa impressione *melodico-pura.* 2.° Questi suoni medesimi noi sentiamo in relazione con altri suoni, i quali, o percuotono il nostro orecchio, o si presentano spontaneamente nella nostra fantasia. Quest' altra impressione che succede alla prima verrà significata colla espressione di *armonico-pura.*

Se queste due facoltà procedessero sempre con pari energía, certamente il loro studio apparterrebbe più al filosofo che al musicista; ma dappoichè non si esercitano l' una rispetto all' altra con un ordine costante, e da ciò nasce che l'animo nostro trovasi diversamente dalla musica impressionato, non solo utile, ma necessaria cosa è che il musicista entri per questo riguardo un tantino nel campo della filosofia.

Una delle sopraddette facoltà è la *sensazione;* l'altra la denominai *percezione.* Seguendo, come che di volo, la storia della armonia, e della melodia osserveremo ora l'una di queste facoltà prevalere all'altra, ora tra loro contrappe-

sarsi; ed anzi da questa varia loro respettiva relazione ritrarremo la ragione ultima delle vicende della storia della musica.

Non è sfuggita a molti filosofi ed armonisti la insufficienza della sola sensazione per rendere ragione dei fatti musicali.

Alcuni filosofi ed armonisti antichi e moderni si sono accorti che, oltre la sensazione, altra facoltà abbisognava supporre rispetto ai fenomeni musicali ; e come che niuno propriamente la appellasse *percezione*, pure vagamente le attribuirono quelle proprietà, le quali io ho forse meglio indagate, e significate col nome di *percezione*.

L'onore che si ebbe la musica in ogni tempo è testimone della sua importanza ; nè questo onore si riferiva solamente alla efficacia sua, ma estendevasi all'organo stesso dell'udito, il quale fu tenuto nobilissimo sopra gli altri. *Aristotile* (nel *Trattato delle sensazioni*) facendo paragone tra la vista e l'udito, dice quella facoltà essere più importante per i bisogni dell'animale, e questa ultima, come che indirettamente, per la intelligenza; tanto che afferma da ciò provenire che i cieco-nati sono più intelligenti dei sordo-muti. Fra gli antichi musicisti vuolsi rammentare *Pittagora*, il quale oltrepassò di troppo i limiti del vero, negando alla sensazione molte delle sue virtù riguardo alla musica, e ponendo giudice l'intelletto mediante certe formule matematiche. Il suo avversario *Aristossene* (negli *Elementi armonici*) considerando i suoni nella loro successione, si avvide della necessità che aveva l'animo nostro di compararli, e perciò scrisse che la intelligibilità della musica consisteva nel sentimento, e nella memoria, e che bisognava non solo sentire i suoni, ma ricordarsi di quelli già uditi per *comparare* gli uni agli altri, chè diversamente era impossibile seguitare

un canto qualunque. È chiaro che questa facoltà speciale all'udito, è diversa dalla memoria.

Fra i moderni il *Leibnizio* osservò essere la musica « un calcolo occulto che l'anima fà inconsapevole », per la qual cosa venne a stabilire una importante differenza tra la sensazione acustica, e le altre sensazioni.

L'*Eulero* (in una delle sue *Lettere ad una principessa di Alemagna*) aveva cercato la analogia tra i colori ed i suoni, e da questa analogia fu mosso il *Kant* (nella *Critica del giudizio*) a supporre la esistenza di una *sensazione particolare*, di cui per altro non seppe decidere se abbia il suo principio nel senso, o nella riflessione. La analogia tra i suoni, ed i colori è vera fino ad un certo punto, quando si consideri in uno spazio determinato; ma cessa laddove la impressione acustica venga considerata rispetto a varie epoche; chè in tal caso, a differenza della impressione visiva, non conserva più la sua identità.

Il *Reid* presentì la insufficienza della sola sensazione allor quando (nelle sue *Ricerche sull' umano intendimento*) disse: « Benchè l'udito ci renda capaci di percepire l' armonia, la melodia, e tutte le attrattive della musica, pure tutte queste cose per essere ben sentite sembrano ricercare una facoltà più pura, e più eminente, che si chiama *orecchio musicale*. Ma poichè questa facoltà sembra esistere in differente grado presso coloro che al medesimo grado posseggono la semplice facoltà dell'udito, noi non la annoveriamo tra i sensi esteriori; essa merita un posto più segnalato ».

Il Villoteau (nelle sue *Ricerche sulla analogia della musica, ec.*) stima l' udito rispetto agli altri sensi come l' uomo a rispetto degli altri animali, e soggiunge: « l' udito pare privato dei mezzi che soccorrono gli altri sensi, come ancora del sussidio di questi in parecchi casi, solo perchè, essendo destinato particolarmente a trasmettere la espressione

dei sentimenti che si manifestano per la voce, aveva bisogno di acquistare, mediante un esercizio frequente, un tatto più delicato, e sottile per accorgersi agevolmente di tutte le modificazioni infinite dei suoni, e trasmetterli fedelmente all'anima ». Come che poetica questa comparazione, pure pone in rilievo felicemente la natura progressiva della percezione musicale.

Merita anche menzione il *Choron*, che (nel *Nuovo manuale di musica* per Choron, e A. de La Fage) parlando della natura degli intervalli armonici, osservò che udendo simultaneamente due suoni si riceve una *doppia* impressione, l'una chiama *Eufonia*, che è propriamente la sensazione; l'altra denomina *Dinamia*, che viene dopo la prima, e suppone una specie di riflessione, e consiste nel bisogno di moto, o riposo, il di cui sentimento più o meno forte accompagna questa medesima sensazione. Cotale *energia* degli intervalli resulta, secondo il *Choron*, intieramente dalle proprietà che posseggono i toni onde sono formati, dei quali gli uni sono naturalmente stabili, gli altri appellativi come la 4ª maggiore, la 5ª falsa, e gli intervalli alterati. È chiaro che il *Choron* ha esaminato questa *energia* in modo incompleto, perchè non la considerò che in un solo ordine di fatti, cioè negli armonici: ora tale energia esiste, come vedremo, ugualmente nei fatti appartenenti alla melodia.

Il *Fetis* ha toccato in vari punti delle sue opere questo argomento; ma tutto che riconoscesse una facoltà superiore alla sensazione, ne parlò alla sfuggita, e parve non annettervi la debita importanza. Nel suo *Trattato di armonia* ammette brevemente due sole facoltà; l'una è la *sensibilità*, l'altra è la *intelligenza*. Cotale distinzione è confusa, ed inesatta. « La *sensibilità*, egli dice, percepisce i rapporti *dei suoni*, e la *intelligenza* li misura e ne deduce le conseguenze ».

Io non intendo chiaramente quale differenza corra tra *percepire i rapporti*, e *misurarli;* ma, comunque sia, a me pare che i fenomeni della tonalità, su cui fondasi il sistema di armonia, non siano l'oggetto immediato della *intelligenza,* bensì di una facoltà *media* tra il senso e l' intelletto, che è quella che chiamai *percezione.* La intelligenza non opera effettivamente nella musica, se non laddove questa arte è adoperata ad esprimere le passioni, e le emozioni dell' anima. Per altro il *Fetis* in altri luoghi delle sue opere si esprime alquanto diversamente. Nella *Biografia dei musicisti*, nell'articolo *Fetis*, dice che « l'orecchio non è che un organo di percezione, il quale non valuta (apprécie) i rapporti dei suoni; e che questa valutazione è l'atto di una speciale facoltà ». Parlando poi di questa facoltà di *valutazione,* afferma che essa non stabilisce in modo assoluto le idee di convenienza, e di sconvenienza dei rapporti; il che egli appoggia adducendo le varie scale tonali presso i diversi popoli, e notando le sensazioni opposte che esse sviluppano presso gli individui, che vi sono abituati, e presso quelli che vi sono alieni. Molta oscurità incontrasi nella suddetta opinione del *Fetis,* e specialmente quella espressione di *sensazioni opposte* mi dà indizio che egli, non avendo separato convenientemente la sensazione dalla percezione, riferisse quella opposizione che si osserva alle sensazioni; il che è impossibile: laddove ella si riferisce piuttosto alle percezioni. Ad ogni modo al *Fetis* spetta il merito di avere più addentro che altri spinto le indagini nella metafisica della musica, rigettando ad un tempo tutti quei principj appartenenti alle scienze fisiche, e matematiche, ne' quali si affaticarono invano i teorici prima di lui di ricercare le leggi della armonia.

Anche il *Boucheron* (nella sua *Scienza dell' armonia*) ammette, oltre la sensazione, una facoltà particolare, per mezzo

di cui possiamo giudicare delle qualità e relazioni vicendevoli dei suoni ; ma non dà al suo concetto quello sviluppo che gli sarebbe stato necessario.

A me è sembrato che tornasse di grande utilità allo studio della musica lo abbandonare ogni sottile investigazione psicologica e metafisica, restringersi ai fatti esterni della udizione, e coordinarli in modo che ci porgano il lume necessario a fondare il nostro nuovo sistema di armonia. Innanzi tutto giova separare la *sensazione* propriamente detta, immutabile e costante, da ciò che di mutabile l' accompagna, e che chiamai la *percezione*. La utilità di questa distinzione si conoscerà meglio nelle applicazioni che ne faremo studiando i principali fenomeni della *percezione* musicale, e comparandoli a quelli della pura *sensazione*.

Procedendo in sì fatta guisa vedremo cessare la lunga lotta tra i teorici da una parte, che male valutando il senso dell' udito cercarono nelle scienze fisiche e matematiche le basi immutabili della musica, ed i pratici dall' altro canto che guidati dall'istinto si ingegnarono di oltrepassare gli arbitrari confini posti alla musica dai teorici. Questi ultimi, ove studino convenientemente i fenomeni della percezione vi scopriranno le vere e più progressive regole per l'arte ; ed i maestri compositori troveranno in queste regole, frutto della osservazione ed esperienza di molti, quel sussidio valido, ed efficace, che invano la loro propria limitata esperienza potrebbe fornire.

La percezione musicale è bensì mutabile ; ma cadrebbe in errore chi credesse cotale mutabilità essere arbitratria, e non rispondente a certe condizioni, le quali veramente possono variare, ma finchè perdurano la percezione vi si conforma. Queste condizioni sono in sostanza i principj che

governano le tonalità diverse che si successero nel giro della musica.

Questi principj lasciano per altro un vasto campo alla percezione, tanto che può esercitarsi in due modi; l'uno che direi *a priori*, l'altro *a posteriori*. Il primo è il più naturale, e si riferisce a quei cambiamenti armonici che, fra i tanti possibili, sono i più conformi a quei toni e modi particolari, i quali signoreggiano in cotal guisa la nostra fantasia ed immaginazione nel momento che la percezione si esercita: il secondo modo di percezione si riferisce alla tonalità generale; ma non alle sue specialità di toni e modi diversi, per la qual cosa la percezione alla bella prima si trova offesa, il che avviene comunemente nelle così dette *cadenze d'inganno*. In cambio di una *percezione* ha effetto in quell'istante una *decezione*; ma ben tosto si ristabilisce un legame di tonalità tra le parti che sembravano da prima fra loro repugnanti, e la percezione ripiglia la sua maggioranza; il che dimostra la pieghevolezza della percezione, onde si genera tanta varietà nella musica, da cui l'osservatore superficiale rimane oltremodo meravigliato e sopraffatto.

La percezione per questa sua rendevolezza è una facoltà eminentemente educativa.

La differenza tra la percezione e la sensazione non consiste in altro se non in questo, che la sensazione è un atto, una impressione che non oltrepassa se medesima; laddove la percezione si riferisce alla tendenza, o alla affinità di alcune sensazioni sonore verso altre, che vengono richiamate alla memoria. Il suono che torna alla memoria per opera della immaginativa, vogliam dire il suono *percepito*, può acquistare tanta efficacia, come vedremo, da vincere, fino ad una certa misura, nell'animo nostro la forza del suono *sentito*. Questo fatto singolare è sfuggito alla osserva-

zione di tutti i Psicologi, ed anche dei Teorici musicisti; ed è su questo singolarmente che invito l' attenzione del Lettore.

Non si confonda la percezione colla *delicatezza* dell' udito. Tutto giorno osserviamo persone di udito finissimo e delicato, che hanno non pertanto, come suole dirsi, pessimo orecchio: dove che altri, poco meno che sordi, ci muovono meraviglia per la facoltà loro di discernere le più fuggevoli particolarità dell' armonia.

La percezione non vuole essere anche confusa colla *memoria acustica* quanto al concetto che ci formiamo delle varie frasi melodiche. La memoria unisce in certo modo meccanicamente le note che si seguitano, ma non ha la virtù di darci l'intuito d'una frase melodica; la quale non è già solamente una semplice successione di note, ma una successione che mostra un legame vicendevole tra le note, e per la tonalità, e per il ritmo, onde assumono tutte assieme un significato dinanzi alla nostra percezione, che è propriamente quello della frase musicale.

Le differenze che si scorgono nella percezione possono studiarsi in rispetto ad un tempo medesimo, e in rispetto a varj tempi successivi. Se indagare vogliamo tali differenze senza oltrepassare un tempo determinato, queste ci verranno fornite e dalle nazioni diverse, e dai varj individui, ed anche da un individuo medesimo.

La diversità nella percezione che si osserva in popoli differenti, tutto che abbiano coscienza della stessa tonalità, è principalmente riposta nel diverso indirizzo preso della percezione stessa. Noi ne vediamo l' effetto ponendo a riscontro il popolo Italiano col Tedesco.

Gli Italiani godono della facoltà di percepire le melodie ad un grado maggiore forse che tutte le altre nazioni; e di qui è che in Italia si odono le più lunghe, e meglio sentite melodie, le più connesse, e divise in più parti un tutto formanti dal pubblico Italiano agevolmente compreso. E tanta è la forza di questa qualità di percezione, che i maestri italiani, anco i più mediocri, scrivono delle melodie lunghissime senza stento, sieno pure poco originali, che ciò non combatte la mia osservazione. Per contro i Tedeschi, che difficilmente trovano la melodia, hanno molta disposizione ad armonizzare. Per le quali cose non di rado accade che un Italiano si disgusti di certi intrecci armonici e lontane modulazioni, e trovi tronche le melodie dei Tedeschi, in tanto che questi con molti sforzi si ingegnano d' intendere il significato di quelle melodie che fanno la delizia del nostro popolo italiano. Gli Italiani perciò chiamano astrusa e artificiosa la musica germanica, ed i tedeschi reputano leggiera e senza nervo la musica italiana. Tutti hanno torto e tutti hanno ragione, secondo in che aspetto si considerano le censure di una parte e dell' altra. È a desiderarsi però che in amendue i popoli più musicali del mondo le due qualità di percezione si uniscano per il maggiore trionfo dell'arte. Queste due qualità di percezione non sono essenzialmente fra sè opposte; l' una, che potremmo appellare di *simultaneità*, penetra profondamente nel nesso armonico; l' altra cui conviene il nome di *successività*, abbraccia, come in una vastissima superficie, la melodia: si tratta adunque di una differenza di direzione, che può anco regolarsi collo studio e l' abitudine, come lo dimostrarono già alcuni eletti ingegni, così italiani, come tedeschi, fra i quali *Mozart* e *Cherubini*, e per non citare altri, *Meyerbeer*.

Prendendo adesso ad esaminare la percezione nello stesso individuo, o in diversi, ci si porgono alcuni fatti importanti.

Posto che un dato suono produca sempre la stessa sensazione nell'uomo in condizione fisiologica, non sempre l'accompagna però la percezione medesima. Fate che due persone odano separatamente la frase che si vede nell'esempio 1°, ma in modo che ognuna di esse la senta con un diverso accompagnamento, quale è notato agli esempi 2° e 3°: avverrà che ripetendosi poi, dinanzi alle medesime persone riunite, la suddetta frasetta, ma senza l'accompagnamento, riceveranno esse bensì la stessa sensazione, ma la percezione sarà diversa, tantochè se si cambiasse l'accompagnamento da prima udito da ciascuno, parrebbe loro variata la melodia medesima.

Alcuni vanno oggi profetizzando certa *musica dell'avvenire*, che consiste nel torturare la melodia, forzandola ad unirsi con quelle armonie, le quali, tutto che non offendano il senso, repugnano bensì al genio di quella melodia che ne avrebbe naturalmente suggerite altre differenti; laonde torna contraffatta, e pare cangiata al tutto l'essenza sua. Si distrugga prima la melodia, ma non si alteri in così fatta maniera. Chi riconoscerebbe la bella frase « Prendi l'anel ti dono » nella *Sonnambula* del *Bellini* come è espressa nel l'esempio 4°, ove la si accompagnasse come all'esempio 5°? Le note della melodia sono veramente le stesse, ma in che modo torturate!

Gli esempj ora addotti ci mostrano come la stessa melodia, posta in differente relazione armonica coll'accompagnamento, cangia, per dir così, di fisonomia per opera della percezione. Accade ancora, e per la ragione medesima, che, ove si mutino i suoni che entrano nella melodia, il *motivo* si conserva identico, quando non si cangi la relazione armonica. Gli esempi 6° e 7° ci danno due successioni fatte con suoni diversi, che nondimeno cantano similmente, perchè essendo in toni diversi, la armonica relazione è supposta la medesima.

Abbiamo finora ragionato della influenza della armonia sulla melodia ; ma dappoichè anche la melodia influisce sulla armonia diremo pure qualche cosa di questa influenza melodica.

I suoni che si succedono, e che compongono la melodia sono capaci di varie tendenze fra loro, tanto che ove si effettui o l'una o l'altra di queste tendenze, operano sull'armonia che li accompagna in modo da tramutarla, e farla percepire diversamente. A ciò non posero mente gli Armonisti, che per levarsi d'impaccio inventarono l'espressione di *note di passaggio*, per indicare tutte quelle note che, reputate *estranee* alla scala diatonica, sembrò loro, erroneamente, non esercitassero altro ufficio che di riempire i vuoti, e di passare senza lasciare traccia di sè. Io recherò adesso alcuni passi melodici con le pretese *note di passaggio*, le quali faranno palese quanta efficacia s'abbiano nella musicale percezione, fino a renderci grate, o disgustose alcune modulazioni.

E nel vero, se, mentre adopero la successione armonica come all'esempio 8°, farò sentire durante la prima battuta la melodia dell'esempio 9°, la risoluzione nel tono di *do* riuscirà asprissima. Nè si creda che ciò dipenda perchè havvi nella melodia il *la diesis:* imperciocchè se si adoperasse in vece l'altra melodia dell'esempio 10°, ove entra parimente il *la diesis*, non si renderebbe punto disgustosa la modulazione; come non la farebbe tale anche la melodia dell'esempio 11° nel quale trovasi il *do diesis*.

Or bene, se nè il *la diesis* nè il *do diesis*, per loro stessi, disturbano la successione degli accordi dell'esempio 8°, perchè cotale modulazione è incomportabile nel primo caso? Se riandate i sistemi vigenti non so che cosa potreste trovare per illuminarvi, nè so immaginare che vi risponderebbero i loro difensori, quando si facesse osservare che il *do diesis* è

nota di passaggio in tutti due gli esempi recati. La vera ragione deve loro sfuggire, imperciocchè in questi sistemi non si bada punto se una *nota di passaggio* sia collegata per naturale tendenza all' una o all' altra delle note che la avvicinano, e per conseguenza è ignorato il *principio delle attinenze*, che accenneremo appresso. Intanto diremo, per darne una qualche idea, che il *do diesis* nel primo passo melodico fa l' *appoggiatura* al *si* e non al *re*, ed il contrario accade nell' ultimo esempio ; per la qual cosa, come altrove dichiareremo, l' accordo *sol si re* è percepito naturalmente nella tonalità di *re*, anzi che in quella di *do* ; quindi è che dee risolvere nell' accordo di *re maggiore*.

La sensazione è per sua natura invariabile, di modo che con essa la musica avrebbe poco campo da arricchirsi ; ma la percezione è fonte di infinite combinazioni, le quali porgono al compositore infiniti modi di far valere l' ingegno suo. Onde ognuno vede quanto sia importante lo studio della percezione musicale, come quella in cui dimorano la massima parte dei segreti della melodia e della armonia.

Considereremo adesso brevemente la percezione rispetto al processo del tempo, in varie epoche successive, nelle quali essa tiene relazione diversa colla sensazione : onde nascono tre periodi diversi nella storia della musica. 1°, quando la sensazione ha il predominio sulla percezione : 2°, quando si contrappesano tra loro la sensazione e la percezione, e si moderano a vicenda : 3°, quando la percezione prevale in qualche modo alla sensazione. Di questi periodi faremo brevissimo cenno, tanto che basti a far chiaro il Lettore della necessità di un *Sistema di armonia* più acconcio allo stato cui oggi è pervenuta l' arte.

Tacerò della musica dei Greci, perchè poco, o nulla ci rimane di quella, che ajuti la nostra indagine circa al grado di percezione, cui si riferiva; ed i pochi frammenti di musica greca che si sono ritrovati, concesso pure che siano pervenuti illesi, ed interpretati siano in modo esatto, riescono di pochissima luce per rischiarare questa difficile materia. È rimasto sempre sul forse se i Greci abbiano o no conosciuta e adoperata la armonia contemporanea, o come diremmo noi, il contrappunto. I più tengono per il no; ad ogni modo doveva essere imperfettissimo cotale contrappunto, perchè quelle consonanze che oggi sono le più adoperate, come le terze e le seste, erano discordanze presso i Greci reputate, non numerandosi allora altre consonanze fuori della 4ª, 5ª, e 8ª. Nè vale il dire che le terze erano necessariamente discordanti nei tetracordi greci, ove si succedevano due toni maggiori; perciocchè dipoi furono ridotti da *Didimo*, l'uno maggiore e l'altro minore, e non ostante, anche per lungo tratto del medio evo, le 3ᵉ e le 6ᵉ non vennero tenute per consonanti. Sicchè veramente la percezione, e non la sensazione fece difetto. E di ciò niuno ci fornisce più concludente prova di *Aristosseno*, il quale, quantunque si rimettesse al giudizio dell'orecchio, pure non gli venne fatto di costruire il tetracordo secondo che la percezione moderna a noi detta. Da questo fatto si trae ancora argomento contro il sistema basato sulla risonanza dei corpi; perchè non essendo le 3ᵉ percepite dagli antichi come consonanti, si mostra la niuna efficacia di questa risonanza naturale sul nostro orecchio; onde siamo costretti a confessare che la percezione melodica e armonica presso i Greci fosse alquanto differente da quella dei moderni.

E maggiormente ci persuaderemo che i Greci dovessero percepire secondo alcune leggi assai diverse da quelle che governano la nostra tonalità, e quindi non secondo i principj

armonici che regolano tutte le nostre melodie, quando consideriamo che il tetracordo greco era l' opposto del nostro. Nel nostro il semitono si trova tra il terzo e quarto grado, sul quale si opera cadenza efficacissima; laddove i tetracordi greci, portando il semitono fra il primo ed il secondo grado, fuggono cotale cadenza, e quindi è probabile che tra i varj suoni che li componevano fossero percepite altre tendenze a noi oscure.

I tre periodi nella istoria della percezione incominceremo adunque fino da quando possiamo avere maggiore contezza della musica, cioè dal medio evo, osservando ancora quei tempi di transizione che legano l' un periodo all' altro.

II.

PRIMO PERIODO.

Predominio della Sensazione.

In questo periodo considereremo il *canto fermo,* basato sulla tonalità antica; la prevalenza delle consonanze nelle composizioni; le dissonanze adoperate di rado, e come *ritardi;* e le *note di passaggio* ci guideranno come transizione al secondo periodo.

Ove si osservi la musica dei primi secoli dell' Era volgare, si vedono praticate per ordinario le note col massimo valore, e senza alcun ritmo; sicchè la percezione del legame tra le note stesse era poco, o nulla sviluppata. Un concetto vago di tonalità permetteva alla debolissima percezione di aggruppare i varj suoni, onde emergeva una fie-

volissima idea melodica, che per lunga consuetudine poteva rimanere nell' animo impressa.

Nacque poi la misura, e quindi il valore delle note è andato vieppiù diminuendo, tanto che si poterono adoperare nel medesimo spazio un maggiore numero di suoni.

Il ritmo agevolò la percezione a cagione degli accenti musicali che ne nacquero, onde la nota accentata diveniva naturalmente come un centro di comparazione, per cui le note anteriori e le posteriori poterono più agevolmente consociarsi, e la melodia venne ad acquistare più sostanza.

I vari toni del *canto fermo,* sorretti poi dal ritmo, si stabilirono meglio; ma non per tanto mantenevano un non so che di incerto nel nostro udito, che li faceva quasi dileguare al primo soffio.

Se si considerano presentemente i toni, e modi antichi, detti *Ecclesiastici*, di leggieri altri si accorge che non sono se non varietà di uno stesso tono. Ed io non posso unirmi alla opinione di *Felix Clement*, il quale, nella sua *Storia generale della Musica Religiosa,* pensa che le due nostre modalità maggiore e minore stiano al canto Gregoriano come i canali rispetto ai fiumi; anzi opino, che i toni antichi più presto potrebbero risguardarsi come varietà, o meglio scomposizioni dei nostri toni moderni, in tanto che avessero perduto ogni sapore colla perdita della nota *sensibile,* caratteristica della moderna tonalità. La distinzione dei toni autentici e plagali, mostra altresì quanto debole era anticamente il sentimento di riposo cadenzale.

Coll'avanzare della percezione, quel sentimento del riposo tonale, quale si conseguiva mediante gli antichi toni, riuscì sempre più debole, tanto che a poco a poco portò la rovina di quei toni medesimi, i quali insensibilmente vennero meno. Ed il *Galilei*, nel suo *Dialogo della musica antica e moderna*, asseriva già nel 1581, che i modi erano tutti di

un colore, odore e sapore; e *Gio. Battista Doni,* nel 1635, nel suo *Compendio del trattato dei generi e modi*, scriveva: « E però noi vediamo che molti dei più sensati musici e più intendenti, tengono questi modi per una baia e non ci badano niente. »

Non arreco già questi passi perchè i loro autori intendessero bene fino da quel tempo la moderna tonalità; chè anzi pretesero vanamente fare rivivere la tonalità dei Greci, mediante gli insufficientissimi dati che avevano per le mani; ma perchè ad ogni modo fanno manifesto che i toni ecclesiastici, in sul finire del secolo XVI, non erano più capaci di soddisfare alla percezione.

Il *Fetis,* che ha divisa la istoria musicale in varie epoche dell'arte, secondo che gli parve corrispondessero ad un ordine tonale diverso, assegnò alla prima epoca l'ordine *unitonico*, attesochè le varie modulazioni della musica dei primi secoli non gli sembrarono mai uscire da un solo tono.

Quando cominciò in Europa nel medio evo ad adoperarsi l'armonia, non si conoscevano altre consonanze, eccetto che le combinazioni *semplici* di 5^e, 4^e, e 8^e; e le *composte* di doppia 8^a, e di 8^a unita alla 4^a o alla 5^a. Il che si nota negli scrittori dal VI fino al IX secolo, cioè da *Isidoro* di Siviglia a *Hucbaldo.*

Hucbaldo, scrittore della fine del secolo nono, ci porge alcuni esempi di questa armonia, chiamata *Diafonia.* L'esempio 12° ci somministra una successione di quinte, e l'esempio 13° di quarte.

I tritoni e le quinte false, che s'incontrano negli addotti esempi, erano forse evitate mediante gli accidenti aggiunti alle note, come osserva il *Coussemaker* nella sua *Storia della armonia del medio evo.*

Il *Fetis,* nel *Compendio filosofico dell'istoria della musica*,

combattendo il *Kiesewetter*, il quale, nella sua *Istoria della musica occidentale,* negava la esistenza di quegli Organi costruiti in guisa da dare le successioni di 4ᵉ e di 5ᵉ; considera saviamente, che la educazione dell'orecchio può svilluppare dei gusti tanto differenti, che non vi sono regole generali per le sue impressioni. *Coussemaker* riflette, che udendo noi oggi la combinazione di quinta, siamo portati ad aggiungervi la terza per costruire l' accordo perfetto; per la qual cosa il seguito delle quinte adesso ci ferisce come fosse una successione di accordi perfetti; ma nel medio evo non esisteva l' accordo perfetto, sicchè la combinazione di 5ᵃ non poteva anco supporlo; quindi è che cotali successioni di 5ᵉ facevano allora diversa e meno ingrata impressione. Checchè ne sia, questi fatti dimostrano il variare della percezione, e confermano la utilità di distinguere la sensazione dalla percezione.

Mentre veniva meno l'uso della Diafonía, cioè delle 4ᵉ, delle 5ᵉ, e delle 8ᵉ di seguito, compariva il così detto *falso bordone* a sostituirla con le successioni delle 3ᵉ con le 6ᵉ; intervalli che in addietro erano tenuti per dissonanti. Fino al tempo dello *Zarlino* questo *falso bordone* fu in gran credito, e lo *Zarlino* lo biasima perchè contiene un seguito di 4ᵉ nella parte acuta, che rovesciate diverrebbero un seguito di 5ᵉ. Io ho tolto l' esempio 14° dalle sue *Istituzioni armoniche.*

La 4ᵃ, che al tempo dei Greci veniva concordemente reputata consonante, cominciò in questo periodo a perdere tale qualità; il che non può intendersi che rispetto alla percezione; perchè la sensazione non variò certo, essendo quest'intervallo stato sempre identico.

In un Trattato sul *Discanto volgare,* conservatoci da *Gi-*

rolamo di Moravia, e che *Coussemaker* riporta nella suddetta sua *Storia* ec., si legge : « Le migliori consonanze sono l' unisono, la 5ª e la 8ª. Gli altri intervalli sono piuttosto dissonanze. »

Questo mutamento nella percezione della 4ª, forse potrebbe spiegarsi considerando che, fin tanto che le 3ᵉ erano collocate tra le dissonanze, la 4ª, non potendo avere tendenza alcuna verso la terza, acquietare doveva il nostro udito con un senso di riposo. Ma dipoi, di mano in mano che le 3ᵉ furono percepite meno dissonanti, fino quando generalmente apparvero consonanti, questo senso di riposo andò sempre diminuendo, e cessò là dove la 4ª in certi casi comparve come un ritardo della 3ª.

I Teorici furono divisi di opinione intorno al modo di valutare la 4ª, e lo *Zarlino*, nelle *Istituzioni* ec., per riverenza alla antichità, la volle consonante, e ne addusse tali ragioni, alle quali è verosimile che egli stesso non prestasse fede.

Anche oggi i dispareri continuano circa questo argomento, ma havvi concordia per altro nell' affermare che la 4ª non è più capace di fare un riposo ; ed anzi, tendendo a risolvere nella terza, acquista una certa qualità che la rende simile alle dissonanze, le quali per loro natura non acquetano l' udito, e vogliono risolvere in altra combinazione armonica.

Giova però avvertire, per meglio intendere il progresso della percezione, che questa tendenza della 4ª non fu sempre così efficace, come in questi tempi moderni, dopochè la tonalità nuova ha trionfato. Ed invero lo *Zarlino*, nelle dette *Istituzioni*, asserisce che le consonanze perfette, tra cui pone la 4ª, fanno sì che l' udito non desidera più oltre. Il che poteva accadere allora, come tempo di transizione tra le due tonalità antica e moderna ; ma oggi non sarebbe più possibile.

Guido Aretino, come osserva *Burney* (nella *Storia della musica* ec.), fu il primo ad esaltare la 3ª al grado di concordanza.

Le 3ᵉ maggiori e minori furono comprese tra le consonanze, sebbene imperfette, da *Francone* di Colonia nel secolo XI, e da altri scrittori della stessa epoca. La 5ª e la 4ª erano collocate tra le consonanze medie. Le perfette erano l'unisono, e la 8ª. Le 6ᵉ maggiori e le minori venivano tuttavia comprese tra le dissonanze imperfette, cioè tra le più tollerabili. Queste varie classazioni, sebbene non mostrino esattamente il progresso della percezione, pure sono prova della lotta che avveniva ogni tanto tempo tra la sensazione e la percezione, tra la pratica avventurosa e la teorica per indole sua avversa al mutamento.

Filippo di Vitry, verso la fine del secolo XIII, secondo un manoscritto col titolo *Ars Contrappunti,* copiato dal *Danjou,* pone tra gli intervalli consonanti perfetti l'unisono, la 5ª e la 8ª, tra gli imperfetti le 3ᵉ e 6ᵉ maggiori e minori.

È curioso che *Burney* (nella citata *Istoria della musica*) confessa di non potere intendere perchè la 6ª minore venisse chiamata discordanza da *Francone,* e non fosse annoverata da *Giovanni di Muris* tra le consonanze, laddove è una inversione della 3ª maggiore, che ambedue i detti scrittori reputarono consonante. Ciò non fa meraviglia, perchè, mediante la inversione, si possono percepire nuove tendenze, come avviene per la 4ª; rispetto alla quale altri ci potrebbe opporre ugualmente, che noi la poniamo tra le dissonanze, mentre reputiamo consonanza perfettissima la 5ª, di cui è il rivolto.

Noteremo ancora il progresso della percezione quanto alle 3ᵉ, e 6ᵉ, le quali prima erano dissonanze, quindi divennero consonanze imperfette, ed oggi sono tra le più vaghe

e gradite. Le 3^e e le 6^e, fino al tempo dello *Zarlino*, ed anche qualche spazio di poi, erano percepite come tendenti verso altro accordo. Lo *Zarlino*, ed altri autori di quel tempo, ci lasciarono scritto che queste 3^e, e 6^e maggiori tendevano a risolvere le une in 5^a e le altre in 8^a; dove che le minori cadevano nell' unisono, e nella 5^a. Oggi invece alla nostra percezione non manifestano niuna tendenza, cosicchè intervenne a queste combinazioni lo inverso che alla 4^a, la quale oggi è percepita con particolare tendenza, che molto tempo addietro non mostrava.

Gli antichi, oltrepassati i primi tempi della infanzia della armonia, e principiato a percepire un certo legame tonale, presero in orrore le ottave, e specialmente le quinte di seguito per moto retto. Era tale l' orrore, che non solo le più evidenti, cioè quelle che di fatto esistevano, erano proibite, ma perfino il sospetto delle medesime!!

Le prime dissonanze comparvero senza apparente legame nè colla nota precedente, nè colla seguente, come si osserva negli esercizj di *Hucbaldo* intorno la Diafonía di seconda specie, e che riporto all' esempio 15°. Questo modo di dissonanze si accosta alle così dette *note di passaggio.* In processo di tempo le dissonanze vennero adoperate come ritardi di accordi consonanti, e quindi dovettero trovarsi necessariamente preparate.

La preparazione di tutte le dissonanze veniva raccomandata perchè, non essendo percepite nella loro relazione colla nota in cui si facevano risolvere, altro modo non vi era di intonarle e di comprenderle, fuorchè come facienti parte di un precedente accordo consonante.

L' obbligo assoluto della preparazione fu ammesso fino al tempo del *Monteverde*, come appresso vedremo.

Oltre le dissonanze come *ritardi*, si continuò ad adoperare le dissonanze sciolte, dette poi *note di passaggio*. Rigorose regole furono prescritte perchè non se ne abusasse. Queste *note di passaggio* furono considerate generalmente fino ad oggi come note di *ripieno*, le quali dovevano succedere ad una nota buona, ed usarsi nel tempo debole della battuta. Benchè venissero cautamente adoperate, pure l'uso sempre più frequente di cotali note porge indizio di un progresso nella percezione. Vedremo più innanzi quante licenze si prendessero di poi i Maestri circa questa qualità di note, e la importanza che acquistarono finalmente nella melodia.

Per formarsi un concetto della musica più perfetta di questo periodo, non ostante i tanti vincoli e la tanta povertà di combinazioni, recherò all'esempio 16° un brano di musica tratto dal *Benedictus* della Messa di *Papa Marcello* del *Palestrina*.

La debolezza della percezione condusse gli Armonisti a ricercare i principj dell'arte loro nelle scienze esatte, e quindi si affaticarono assai intorno alle proporzioni degli intervalli. Entrati nella via dei calcoli, falsamente reputata l'unica vera, vi si smarrirono; dettero alle proporzioni la massima importanza, tanto che conclusero che la piacevolezza della musica procedesse dalla semplicità delle proporzioni medesime, e dall'ordine loro.

Il più eccellente tra i Teorici di quel tempo, lo *Zarlino*, non meno degli altri, si lasciò ingannare riguardo alla efficacia delle numeriche proporzioni. E per dichiarare fino a qual punto si vaneggiasse allora, riferirò come egli intendesse provare: perchè l'accordo di 4ª con 6ª minore fosse di *tristo effetto*, e quasi *dissonanza*. Egli divise questo

accordo nelle due combinazioni di 4^a al grave, e di 3^a minore all' acuto: onde ebbe la proporzione di 4 e 3 per la prima, e di 6 e 5 per la seconda. Ora, ciò non gli sembrò conforme all' ordine naturale, imperciocchè fra queste due proporzioni v' ha un' altra media, quella di 4 e 5, appartenente alla 3^a maggiore. Per questo solo difetto parevagli dovesse riuscire poco comportabile la detta combinazione di 4^a con 6^a minore. « Nè ciò debbe parere strano ad alcuno (egli soggiunge), conciossiachè quello che interviene al vedere intorno alla cosa visibile, interviene anche alla cosa udibile. Onde, siccome è strana cosa vedere in un edificio alcuna parte posta nel luogo di un' altra, come sarebbe a dire le fondamenta nel luogo del tetto, e nel luogo della porta le finestre, e ogni cosa posta al contrario dei suoi naturali luoghi, e senza alcuna proporzione, così è cosa strana da udire una massa di suoni e consonanze poste insieme senza proporzione e fuori dei luoghi naturali. » Quanto fosse lontana questa diceria dal vero, ognuno oggi intende di leggieri; chè la 4^a con 6^a minore, tutt' altro che di *tristo effetto*, è combinazione gradevole assai, nè offende punto il nostro udito, ancorchè ne percepisca la tendenza verso l' accordo di 3^a e 5^a, facente cadenza plagale.

Ma i Teorici non si contentarono delle sole proporzioni, ed alcuni, spinti dall' amore del maraviglioso, si aggrapparono perfino agli astri del firmamento per cercarvi la ragione dei fatti musicali, e caddero perciò nelle maggiori stranezze di questo mondo. Fra costoro l' *Avella*, nelle sue *Regole di musica*, non dubita dirvi a faccia seria: « Mentre la nostra musica quasi cielo si è dimostrata ornata dei suoi pianeti, segni, ed effetti, è bene che si dimostri come anche abbia, conforme a quello, i suoi ecclissi, e sarà di molto giovamento ai professori suoi. » E senza mettere tempo in mezzo va spendendo ben diciotto grandi pagine del suo libro su queste ridicole ecclissi.

III.

SECONDO PERIODO.

Parità di forza tra la sensazione e la percezione.

In questo secondo periodo si incontrano nuove e più frequenti dissonanze, alcune delle quali adoperate senza preparazione; onde nacque il cambiamento della tonalità. Le pretese *note di passaggio*, e massimamente una delle loro principali varietà, le così dette *appoggiature,* acquistarono somma importanza nella melodia, ed i compositori se ne giovarono spesse volte, non ostante che i Teorici le ponessero tra le licenze, con grave scapito della autorità de' loro ammaestramenti. Cominceremo a vedere i primi segni della prevalenza della percezione sulla sensazione, nella risoluzione lontana delle dissonanze, e nel pedale; che serviranno di transizione al terzo periodo.

Il progresso della melodia e dell' armonia fece ben tosto sentire il difetto della antica tonalità, la quale rendeva troppo incerte e limitate le cantilene. Le cadenze vere ed efficaci divennero quindi un bisogno della melodia, e queste portarono il trionfo della tonalità moderna.

Dicemmo sopra che il tetracordo moderno era l' inverso di quello greco, onde argomentammo che le tonalità cui corrispondevano fossero fra loro opposte. Se ciò fosse vero, la tonalità del *canto fermo*, che signoreggiò nel medio-evo, starebbe in mezzo tra la greca e la moderna. E in fatto,

ponendo mente all' esacordo *do re mi fa sol la*, il quale nella tonalità del *canto fermo* era chiamato canto *per natura*, vi si scopre il tetracordo moderno *do re mi fa* col semitono tra il 3° ed il 4° grado, ed inoltre il tetracordo greco *mi fa sol la*. In questo esacordo manca necessariamente l' altro tetracordo moderno, il più essenziale ed efficace, *sol la si do*, che rende completa la nostra scala diatonica nel tono di *do* maggiore, tipo di tutti i toni maggiori. Cotale difetto si deve attribuire alla natura del *canto fermo*, che richiede i due tetracordi al tutto uguali fra loro, tanto che il semitono fu ovunque espresso colle sillabe *mi* e *fa*, appartenenti al primo tetracordo. Questa è la ragione, credo io, perchè gli antichi non oltrepassassero il *la* nel solfeggiare, e non immaginassero la nota *si*; laonde piuttosto vollero obbligati gli studiosi a lunga fatica per apprendere le così dette *mutazioni*.

Il grado corrispondente alla nota *si*, segnandosi ora col *bemolle*, ora col *bequadro*, diveniva una nota mutabile: il che devesi alla teoria greca dei tetracordi congiunti e disgiunti.

Se nel medio-evo si fosse trovato il *si*, la percezione avrebbe distinto i due semitoni *mi fa*, e *si do*; ora, questa distinzione è appunto la necessaria condizione della tonalità moderna, nella quale il *si* ha più affinità verso il *do* nel secondo tetracordo *sol la si do*, che il *mi* verso il *fa* nel primo tetracordo *do re mi fa*; il che interviene per la influenza del *fa*, ultimo grado del primo tetracordo, sul *sol* primo grado del secondo. Tanta è la differenza di efficacia tra il semitono *si do*, e l'altro *mi fa*, che il semitono del secondo tetracordo non muta luogo nel salire della scala così nel modo maggiore, come nel minore; laddove il semitono del primo tetracordo non mantiene il suo posto nel modo minore. Il bisogno della nota *sensibile*, opera questa diversità ne' due tetracordi.

Debbo per altro avvertire, che se la tonalità moderna cerca i tetracordi disposti col semitono dopo due toni, non è però che nasca dalla loro successione; perchè la tonalità moderna, come dimostrerò, resulta propriamente dagli accordi che fanno cadenza; sicchè i tetracordi, come sopra descritti, sono l' effetto anzi che la causa della moderna tonalità.

Il *si* trovò molti oppositori da principio, ed è curioso che i più lo respingessero, reputando dovesse rendere più malagevole il solfeggio. Dapprima il *si* ebbesi a compagno il *sa*, come si vede anche insegnato dal *Rossino* nella *Grammatica melodiale*, affine di distinguere quando la nota portava il bequadro o il bemolle; ma poi si comprese che questa distinzione non era applicabile alla settima nota meglio che a qualunque altra; talchè il *si* allora perdette con suo profitto la compagnia del *sa*. La tenacità dei Teorici nel sostenere le antiche cadenti dottrine ebbe ancora occasione di manifestarsi quanto alla adozione del *si*, che non ebbe effetto universalmente in Italia, se non verso la fine del secolo passato.

Considerando che i nostri toni moderni portano necessariamente la *nota sensibile*, riesce aperto perchè nella tonalità del *canto fermo*, ove la *nota sensibile* non rilevava molto, si potè distinguere i toni in autentici, ed in plagali.

Come al sistema del tetracordo Greco vedemmo succedere l' esacordo Guidoniano, così a questo oggi finalmente seguitò l' eptacordo.

Il *Monteverde*, sul cadere del secolo decimosesto, divenne quasi per istinto l' interprete del nuovo bisogno dell' arte musicale rispetto alla trasformazione della tonalità. Dotato della facoltà di percepire, se non ad un grado mag-

giore dei suoi coetanei, certo meno adombrata dal pregiudizio delle Scuole, egli osò adoperare alcune dissonanze fino allora inusitate, ed anco le doppie dissonanze come quelle di 4ª e 9ª, 7ª e 9ª, 2ª e 7ª; e perfino senza preparazione la 5ª falsa, e la settima. Anzi da questa ultima combinazione il *Fetis* fa derivare la costituzione della tonalità moderna; imperciocchè la 7ª minore, considerata dagli antichi come dissonanza artificiale, cioè come *ritardo*, divenne, mercè il *Monteverde*, dissonanza naturale e indipendente nell' ordine della tonalità moderna.

Tali innovazioni fecero strabiliare i musicisti di quel tempo. L' *Artusi* fra gli altri, nelle sue *Imperfezioni della moderna musica,* dice: « Li nostri vecchi non insegnarono mai, che le settime si dovessero usare così assolute e scoperte; » e per queste e per altre contraffazioni alle regole, dà al *Monteverde* la nota di corruttore dell' arte; oggi in vece è tenuto per un audace riformatore, e quasi padre della musica moderna!

Dopo la arditezza mostrata dal *Monteverde*, altri adoperarono alcune dissonanze senza preparazione; ed alquante combinazioni, che una volta riescivano ingrate all' udito, indi a poco tornarono gratissime. Per esempio, la quinta falsa, un tempo detta *Diabolus in musica*, venne in processo di tempo tollerata, e finalmente gradita, tanto che da qualche armonista recente, come *Catel*, nel suo *Trattato di armonia*, fu chiamata consonanza, e reputata capace di un temporario senso di riposo. Anche il tritono, che anticamente si teneva per più orribile ancora della 5ª falsa, venne così di poi giudicato dal *Gasparini* nel suo *Armonico pratico*, nel 1683: « la quarta maggiore, altrimenti *tritono*, è sempre dissonante, inusitata dagli antichi, e reputata per asprissima, ed insoffribile; ma viene molto usata dai moderni, mentre

disposta con proprietà, e con buon gusto, diventa soavissima, ed armoniosa, purchè sia bene risoluta. » Vorremo concludere che gli antichi sentissero diversamente dai moderni? No certamente; ma essi percepivano in un modo diverso, o vero diremo meglio, non percepivano affatto la tendenza di questi accordi; onde che quella sensazione aspra non veniva allora convenientemente moderata come oggi dalla percezione.

Le dissonanze in questo periodo crebbero di numero, e giovarono al progresso musicale. E già nel 1640 *Pietro della Valle*, in una sua *lettera* al *Giudiccioni*, confrontando la musica di allora colla più antica, scriveva con meraviglia, che al tempo suo i Maestri avevano: « imparato a valersi fino delle false per fare buonissimi effetti, e delle stesse dissonanze si fanno servire a fare dolcissimi concenti. » L' uso delle dissonanze andò vieppiù dilatandosi, e cotal fatto pose necessariamente per lungo tempo la ostinazione dei Teorici alla prova coll' istinto dei Pratici, onde avvenne che quelli perdessero alquanto di autorità; ed il P. *Martini*, nella *Storia della musica*, si lascia fuggire questa confessione: « i principj della seconda Teorica (cioè la Pratica) abbenchè per se stessi stabili, sono però, secondo le varie circostanze, soggetti a tante eccezioni, che hanno condotto alcuni, senza però fondamento, a dire che la musica, singolarmente dei giorni nostri, non abbia principj, ma sia piuttosto un' arte arbitraria, che non dipende che dall' estro, e dal genio del Compositore. »

Le dissonanze, che da prima stavano quasi coperte, e nascoste nell' armonia, quando crebbero in dignità, mediante la percezione, ebbero parte rilevantissima nella melodia.

Con queste dissonanze la melodia acquistò la espres-

sione, di cui tosto molti si giovarono, e fra questi principalmente *Vincenzo Galilei,* ed altri della brigata di Casa *Bardi* in Firenze, verso la fine del secolo decimosesto.

La melodia, come che si vantagiasse di molto con le dissonanze, non per tanto rimase non poco tempo tuttavia inceppata nell' armonia, e non si liberò che assai tardi dalle catene, onde era tenuta avvinta. Eravi quell' accompagnamento, conosciuto anche col nome di *basso continuo,* che gareggiava prepotentemente col canto: ed i Compositori, quasi cortigiani, per riverenza a questo basso, lo intrecciavano siffattamente col canto, che veniva loro bene di rado fatto di adoperare la melodia nel suo, direi quasi, verginale splendore, e senza essere scossa, e fraudata dagli artificii del suo tirannico compagno. Si guardi l' esempio 17°, che è un brano di una *Cantata* di *Alessandro Scarlatti,* ed il lettore leggiermente si farà un chiaro concetto della tirannia dei *bassi continui.* Si noti come quei *si*+cadono male in dissonanza di seconda, dove che per la leggiadria del *motivo,* vorrebbero sentirsi in consonanza.

Da questo esempio, come da molti altri si conclude che la melodia al nascer suo fosse contrariata, ed anco torturata nella guisa stessa che certa musica, oggi da alcuno chiamata dell' *avvenire.*

La melodia continuò ad arricchirsi mercè i progressi dell' armonia, e avanzò con essa di pari passo. Se non che la vediamo rendersi tanto più indipendente da quella armonia, cui la si obbligava capricciosamente dai maestri di consociarsi, quanto più il progresso della percezione della tonalità moderna rendeva possibile di richiamare alla nostra fantasia quelle armonie, che la melodia stessa naturalmente suggerisce. Per il che, le dissonanze di *passaggio,* e le altre tollerate quasi alla sfuggita, divennero di mano in mano così piacevoli, che si introdussero, come vedremo, essen-

zialmente nella melodia; la quale non che celarle, o coprirle, ne fece il più soave ornamento, e vi ripose le sue maggiori attrattive.

Nelle prime antichissime cantilene, attesa la debole percezione musicale, le note si succedevano quasi sempre per moti congiunti, o vicini assai; e perfino lo *Zarlino*, nella metà del secolo decimosesto, raccomandava di schivare a tutto potere i movimenti separati. Dipoi vennero soltanto proibiti certi salti, come quelli di quarta maggiore, di 5ª falsa, sesta maggiore, settima maggiore e minore, ec. ec.

Sebbene, proceduto assai il consolidamento della tonalità moderna, non più si osservassero tante restrizioni; tuttavia, per la tenacità dei Teorici, le s' incontrano ne' Trattati raccomandate vivamente, quando ancora erano pressochè al tutto cadute in disuso. Il *Penna*, che pure scrisse verso il 1670, nel suo libro i *Primi albori musicali*, condanna, tra le altre, la combinazione di sesta, dicendo: « È la sesta (massime la maggiore) aspra, dura e crudetta, e perciò da servirsene con grande riguardo, essendo assai difficile da porsi in opra nel contrappunto, ed è meglio usarla nel discendere, perchè così riesce meno cruda. » Il medesimo quasi ripetè il *Tevo*, circa trenta anni dopo, nel suo *Testore*. Che direbbero eglino, ove oggi udissero il nostro patetico *Bellini* colla sua vaga melodia dei *Puritani* riportata all' esempio 18°?

Vero è che alcuni Armonisti hanno poi distinto quelle 6ᵉ che negli intervalli frapposti racchiudono il tritono, dalle altre che non lo contengono; applicando soltanto a quelle prime la proibizione: ma oggi nè anche quelle che portano il tritono fanno sgradevole impressione, e prova ne sia il passaggio volgarissimo dell' esempio 19°.

Del rimanente anche il *P. Martini* afferma che ai suoi

giorni si usava di già ogni qualità di salti di sesta, e attribuisce la proibizione di questi salti alla difficoltà d'intonazione, che provarono fino ad un dato tempo i cantori; sicchè non considera tale proibizione come assoluta.

E di vero sarebbe stata una ostinatezza singolare persistendo più oltre su cotali precetti, quando il *Porpora* aveva già reso accetti, con i suoi canti, questi salti spaventosi. Noi troviamo in effetto nella *Cantata* del *Porpora*, che comincia: « Di amore il primo dardo, » salti di 5ª falsa, di 4ª maggiore, e di settima minore, come ognuno può osservare negli esempi, 20°, 21° e 22°.

Troviamo ancora nella *Serva Padrona* del *Pergolese* un passo recato nell'esempio 23°, ove non solo si opera più volte il salto di settima minore, ma da questa si passa poi in altra 7ª sulla *sensibile.*

Or bene, che cosa altro significa questo apparente mutamento nel gusto e nella sensazione degli uditori, se non che anticamente non erano bene percepiti cotesti salti, o, vogliam dire, la tendenza, secondo l'ordine tonale, di quelle note che si succedevano?

Nelle così dette *anticipazioni*, che furono tra le prime grazie adoperate dai musicisti, la nota dissonante viene talvolta a spiccare più della consonante. Si usarono dapprima in certi riposi cadenzali, come nell'esempio 24°. Qualche rara volta cotali *anticipazioni* si adoperarono anche saltando in vece ad una nota che armonizzasse con quella cui riferivasi la *anticipazione* stessa. E di questo raro caso trovo esempio perfino nei primi padri del *recitativo,* come scorgesi in un *recitativo* di *Iacopo Peri* nell'esempio 25°; ove il *do* +, che potrebbe prolungarsi come *anticipazione*, salta invece al *mi* che con esso armonizza nel nuovo accordo. Più chiaro ancora apparirà l'esempio 26° di *Giulio Caccini.*

Vennero quindi queste *anticipazioni* usate ancora senza riposo cadenzale, come in quel passo dell'aria: « Se il Ciel mi divide » nell'*Alessandro* del *Piccini*, di che all' esempio 27°.

Queste grazie di *anticipazioni*, oggi cadute molto in disuso, s' incontrano fino all' epoca del *Cimarosa;* come lo dimostra l' *aria* « Quelle pupille tenere » *del Matrimonio segreto.* (Vedi esempio 28°.)

Ora considereremo il progresso che fecero nella melodia altre specie di dissonanze, cioè quelle chiamate *Appoggiature.* Queste, sotto un certo aspetto, sono il rovescio delle *anticipazioni*, imperciocchè occupano tosto il tempo riservato alla nota buona, e precedono nel tempo forte della battuta, contro la regola antica, la nota consonante.

Presso gli antichi Compositori, di pochissimo momento erano le *appoggiature;* le quali vogliono essere perciò riguardate come un trovato dei Cantanti guidati dal mero istinto melodico. I Compositori le accennavano appena, e le scrivevano con una *notina* di nessun valore (vedi esempio 29°). Adoperate furono di poi con valore, ma solo in certi casi speciali, quasi come eccezioni, continuandosi per l' ordinario a segnarle colla notina. Pervennero finalmente queste *appoggiature* a tanta considerazione, da costituire la parte maggiore, e più seducente delle melodie.

E qui mi giova avvertire che cadono in errore coloro che, pensando scrivere più correttamente, accompagnano le *appoggiature* con accordo proprio: e questo errore emerge dalla falsa opinione avuta fino adesso intorno alle *note di passaggio.* L' *appoggiatura*, accompagnata da propria armonia, perde il suo essenziale carattere, il quale dimora appunto nell' essere una nota affine, e, come la chiamerò, *attinente* di quella su cui risolve, obbedendo ad un forte, e naturale impulso. Nel mio Sistema il fatto delle *appoggia-*

ture, come quello delle *note di passaggio* ec. troverà la vera sua spiegazione; e porremo un termine così alla troppo aperta contraddizione di considerare *estranee* alla armonia quelle note appunto che, in virtù delle affinità armoniche, prestano tanta avvenenza alle melodie.

È noto con quanta dubbiezza le *appoggiature*, e perfino le *note di passaggio* più semplici venissero usate anche nel secolo decorso. Il *Tevo*, nel suo *Testore musico*, nel 1706, faceva eco alle confutazioni dell' *Artusi* contro il *Monteverde* quanto all' uso di certe *note di passaggio*, le quali adoperavansi dopo una pausa, supponendo, con mirabile percezione per quei tempi, che fosse stata preceduta da una nota consonante che non aveva luogo. Il *Tevo* così si esprime: « È cosa certissima che il senso non offuscato . . . . rettamente giudica degli oggetti . . . . , sicchè adunque se il senso dell' udito si sente ferire da una asprezza intollerabile, cioè da una dissonanza, pare forse agli seguaci di questa Scuola (di *Monteverde*) che possa giudicare che quella sia una consonanza? » Il *Monteverde*, ed i suoi seguaci avrebbero potuto rispondere che sì, avvertendo che oltre la sensazione havvi la percezione, la quale l'*Artusi* non conobbe affatto nè presentì.

Il *Burney* cita come strana e rara *appoggiatura* per il suo tempo, quella nell' Opera *Poro* di *Handel*, rappresentata a Londra nell' anno 1731, come vedesi nell' esempio 30°. Ma simile esempio vorrebbe più presto annoverarsi tra i *pedali*, di cui diremo più avanti.

Le *appoggiature* acquistarono la debita importanza quando divennero parte esenziale della melodia, e non più servirono di mero ornamento da potersi aggiungere e togliere senza alterazione sensibile della melodia stessa. Ne porge il

Gluck un esempio di qualche rilievo in un canto che si direbbe scritto dalla Musa del *Bellini*. Vedi l'esempio 31°, preso dal *Paride*, Atto primo, Scena prima. Quel *mi* + non è un ornamento, ma una nota esenziale della melodia.

Trovo ancora un altro esempio (vedi esempio 32°) nell'atto 4° della *Ifigenia in Tauride* del *Gluck* medesimo, ove l'*appoggiatura*, comparisce senza preparazione, e di salto. Ma questi esempi peraltro sono da addursi come rarità rispetto al tempo in cui vennero prodotti.

Mozart adoprò spesso nelle sue cantilene le *note di passaggio*; ma nella forma di *appoggiature* si trovano assai di rado nella parte più rilevante della cantilena; onde questa riesce per l'ordinario di indole consonante. Non pertanto i Cantanti, avvertite le grazie di coteste *appoggiature*, che i maestri spregiavano da prima, perchè le reputavano licenziose, di loro arbitrio le aggiunsero là dove meglio parve loro che si addattassero.

Che sarebbe il bel canto: « Deh! vieni alla finestra » nel *Don Giovanni* (esempio 33°), ove fosse eseguito senza convertire il primo *si* + in un *do appoggiatura*? Nella parte strumentale il *Mozart*, come fecero eziandio altri Maestri anteriori, e suoi coetanei, pose giù la repugnanza per le *appoggiature*, e le scrisse con note di valore. All'esempio 34° apparirà strano, che il canto « Finchè han dal vino » manchi d'*appoggiatura*, in quello medesimo che la porta l'istrumentazione nel *sol* notato +.

Da questi esempj non debbesi peraltro dedurre, che tutti gli scrittori di quel tempo fossero ugualmente timidi; imperocchè, siccome ordinariamente occorre, furono di quelli che avanzando il tempo loro, e senza rendersene conto, mostrarono un ardire maggiore nell'uso delle *appoggiature*; e lo stesso *Cimarosa* ne offre un esempio nell'istrumen-

tale dell' *aria* di Geronimo nel *Matrimonio Segreto* (esempio 35°).

Queste eccezioni provano al più, come talvolta i compositori, instintivamente ed alla sfuggita, abbiano operato ciò che dipoi lo sviluppo della percezione ha reso comune presso tutti i Musicisti.

L' uso poco frequente delle dissonanze, e specialmente delle *appoggiature*, davà ai migliori canti antichi, ed ai più popolari un gusto, per noi oggi sazievole assai. Il carattere quasi al tutto consonante della cantilena non induceva nell' orecchio quell' ansietà, che le dissonanze vi operano, ed a cui siamo oggimai assuefatti. Si osservi all' esempio 36°, la cantilena « Nel cor più non mi sento » della *Molinara* del *Paisiello.* Tutte le note del canto appartengono medesimamente all' armonia che le accompagna. Il *Rossini* pure creò la maggior parte delle sue melodie d' indole consonante, ed è sufficente ricordare in conferma la famosa *aria* tanto popolare del *Tancredi* « Di tanti palpiti » (esempio 37°). Vi sono, è vero, in questo pezzo *note di passaggio*; ma è agevole accorgersi che sono per lo più note di ornamento, tolte le quali non muterebbesi gran fatto la sembianza del canto.

A poco a poco le dissonanze in forma di *appoggiature* ebbero maggior parte nella melodia. L' *appoggiatura* ha questo di particolare, che pone in maggior rilievo la dissonanza di quanto faccia la semplice *nota di passaggio.*

Tra i primi esempj di melodie sostanzialmente dissonanti, vogliam dire di quelle che prendono le loro principali grazie dalle dissonanze, mi si riduce alla mente la popolarissima *aria* dell' *Adele di Lusignano,* che il *Caraffa* scrisse nel 1817, sulle parole « O cara memoria » (esempio 38°).

Oltre tutte le *appoggiature* segnate + si noti quella 9ª *fa* + presa di salto.

Il *Bellini*, forse più di ogni altro compositore, nelle sue insuperabili melodie trasse molta soavità dall' uso delle dissonanze, massime delle *appoggiature*. Addurremo il bel *motivo* del *Pirata* « Per te di vane lacrime » (esempio 39°).

Le *appoggiature* sono pervenute, in processo di tempo, anche ad occupare il maggior luogo nella melodia ; e ne porge un bello esempio la *cabaletta* del basso, nel finale 2° del *Marino Faliero* del *Donizzetti* (esempio 48°).

Gli Armonisti, anche tra i più moderni, non contenti di reputare le *note di passaggio* come estranee alla armonia, sembrano inoltre considerarle nella melodia, non dirò come estranee, ma certo come superflue : imperciocchè si compiacciono di artificialmente eliminarle nelle loro analisi delle melodie, cui pensano così tornare nella loro nuda sostanza !! Ma si può avere idea più falsa della melodia ? Che forse la melodia deve essere composta di tutte note consonanti, o vero dissonanti preparate e risolute secondo certi precetti, in guisa che le *note di passaggio* non possano starvi che come superfluità ed ornamenti ? Vero è che nelle antiche melodie poca variazione si opererebbe togliendo le *note di passaggio* ; ma oggimai, per il progresso della melodia, tolte le *note di passaggio*, e le *appoggiature*, non che lo scheletro, appena rimarrebbero le rovine del canto. Se togliete via le *appoggiature* dalla melodia « Col sorriso d' innocenza » del *Pirata* (esempio 41°), questa si ridurrebbe come all' esempio 42°. Sarebbe veramente da compiangersi colui che avesse così poco orecchio melodico da non discernere queste due cantilene come essenzialmente diverse.

Il progresso della percezione è attestato ancora dalla invenzione del *pedale*. Gli Armonisti non si accorsero che il *pedale*, checchè si facciano per annoverarlo tra le licenze, non di meno, e per l'uso costante di tanti anni, e per il buon effetto che produce, contradice alla opinione loro, e alla teoria imperfetta a cui lo si vorrebbe vincolare. Il *pedale*, in quel modo medesimo che le *note di passaggio*, ebbe timido incominciamento; ma dipoi prese nella musica posto non inferiore a quello degli altri fatti musicali. È adunque naturale che anticamente, attesa la debolezza della percezione, gli accordi di passaggio, che si seguitano nei *pedali*, ferissero il senso più agramente che non facessero appresso. E di ciò fa testimonio il *Palestrina*, il quale, nel Madrigale « Alle rive del Tebro, » adoperò cotali passaggi in modo arditissimo per quei tempi, affine di esprimere le parole *acerba e rea* (esempio 43°).

Allora quando incominciò a propagarsi la moderna tonalità, il *pedale* si produceva più specialmente facendo passare l'accordo della dominante con la 7ª minore, sopra la tonica tenuta. Questo passaggio fortifica l'unione tonale, perchè costringe imperiosamente a risolvere sull'accordo della tonica, onde è che venne adoperato fino quasi ai giorni nostri. Il *Gasparini* (nell' *Armonico pratico*) reca un passo di *recitativo*, ove ha luogo il suddetto passaggio (esempio 44°). Anche nelle *Arie* venne egualmente usato, per vaghezza, il *pedale* medesimo, accompagnando alcune delle più soavi melodie. La maggiore finezza della percezione permise di poi che varie qualità di accordi passassero non soltanto sulla tonica, ma ancora sulla dominante; ed il *pedale* si fece nella parte media, e perfino nell'acuta. E come ciò non fosse ancor bastante alla capacità percettiva, il *pedale*, non che di una nota, risultò eziandio di due, e di più; tanto che talora parvero fra sè discrepanti la melodia con l'armonia d'ac-

compagnamento, rispetto alla tonalità; come nell'esempio 45°, tratto dalla *Sinfonia pastorale* di *Beethoven*, censurato dal *Fetis*, il quale non dubitò di proporne la correzione.

Le dissonanze non solamente vennero talvolta adoperate senza preparazione, ma, circa alla risoluzione loro, furono abbandonate le antiche regole, che insegnavano dover esse risolvere scendendo immediatamente alla nota vicina. Cotesta risoluzione delle dissonanze si operò in varj modi, cioè da una altra parte, come sarebbe a dire dal basso in cambio che dal tenore: ed anche si effettuò dopo molte note, come nella *fuga* del *Bach* (esempio 46°), ove quel *sì* + sembra risolvere sulla nota *la diesis* + dopo sei note; e più chiaramente nell'*andante* del quartetto in *re maggiore* Op. 33 di *Haydn* (esempio 47°). Talvolta la risoluzione è appena percettibile per cagione del ritmo fuggevole, come in quel passo di *Mozart* (esempio 48°) tratto dal primo tempo del quartetto in *re minore*; ove il *do diesis* + apparisce risolvere dopo una nota su quel *re* +, che fugge passando colla quartina di semicrome.

Noterò ancora, in conferma del progresso della percezione, circa al comportare meglio le dissonanze, che queste, oltre che poi mostraronsi senza preparazione e di colpo, acquistarono maggior durata, o furono ripetute molte volte a piccoli intervalli, senza punto offendere l'udito, anzi con suo diletto. E non tanto le dissonanze meno aspre, come la 7ª minore, la quale in tal guisa dal *Pergolese* ancora, come sopra vedemmo, venne usata; quanto quelle dissonanze che in addietro volevano essere rigorosamente preparate, e poco si tolleravano, come sono le 9ᵉ maggiori, e le minori.

Il P. *Martini*, (nella *Storia della musica*) esclamava: « Ma guai se la dissonanza prodotta, *in breve* non giunga alla risoluzione: la dolcezza dell'armonia ove anderebbe! ».

6

Non ostante, oggi alcune grazie si tolgono anche dalla prolungazione delle dissonanze. Osserva nella *Tirolese* delle *Serate musicali* del *Rossini* (esempio 49°) quella 9ª *sol* + come è ripetuta, e prolungata con proposito di farne la nota principale della melodia. Anche *Auber* acquistò delle grazie colla prolungazione delle dissonanze, o colle loro frequenti ripetizioni, come nell' esempio 50°, estratto dal *Lago delle Fate.* Ed il *Donizetti* si giovò di simile ripetizione, con molta leggiadría, nella bella *Cabaletta* del *Roberto Devereux*, di cui reco la prima frase (esempio 51°).

La nota dissonante fù posta spesso in rilievo prolungandola o ripetendola, come dimostrammo; ma può anco spiccare, con bell' effetto, per opera del ritmo, il quale, giovandosi dell' accento musicale, raccoglie sopra di una nota o di un passo maggiormente l' attenzione dell' uditore. Il che fece *Auber* nella introduzione del *Cavallo di Bronzo* (esempio 52°). Quanta grazia in quel *sol* + ! Cotali grazie, mediante le dissonanze, seppe sovente conseguire *Auber*, a cui però non fu resa, mi penso, la debita giustizia.

Colla nuova tonalità il senso, o meglio, la percezione aveva acquistato tal dignità, che non potevasi più oltre negare dai Teorici ; e la scoperta del *temperamento*, e la sua applicazione potè dare l' estremo colpo al vacillante Sistema dei numeri armonici. Cominciò ad accorgersene il *Bontempi*, che, nella sua *Storia della Musica*, nel *1692*, dice: « Da questo nuovo sistema (del temperamento) si comprende quanto grandi sieno nella musica armonica le forze, e le potenze dello stesso senso, operando in compagnia della ragione.»

In questo periodo, cambiata la tonalità, l' accordo perfetto di 1ª, 3ª, 5ª, acquistò una efficacia molto maggiore che non avesse durante la influenza della tonalità antica, allor-

chè le cadenze erano meno importanti. Il *Rameau* fu il primo, che isolò questo accordo, ne fece un ente, e lo stipite di tutti gli altri. Giusta il suo sistema, gli accordi tutti resultano dalle aggiunte di 3e maggiori o vero minori, fatte sotto o sopra all'accordo perfetto. È chiaro che, secondo questo concetto, gli accordi diversi non presentano verun legame di successione tra loro. Le regole del *basso fondamentale*, per mezzo del quale volle il *Rameau* rimediare a questo difetto, riescirono del tutto arbitrarie, e non poggiarono sopra ad alcun principio stabile, ed universale. Il vero merito del *Rameau*, secondo il giudizio del *Fetis*, consiste principalmente nella scoperta del rovescio degli accordi.

Ma era tempo che una voce autorevole sorgesse contro l'abuso dei calcoli numerici nella musica. Il *D'Alembert*, nel suo Discorso preliminare agli *Elementi di musica*, dice : « nella mia qualità di Geometra, mi avviso di avere qualche diritto di protestare contro il ridicolo abuso della Geometria nella musica. Ed io lo posso con tanta più ragione, in quanto che in cotale materia i calcoli sono ipotetici, e non possono essere altro che ipotetici . . . . imperocchè la esperienza non può fornirci altro che delle approssimazioni al vero. »

Il sistema del *Rameau* per la sua semplicità, e per il suo apparente ordine logico, ebbe moltissimi aderenti durante un lungo corso di anni. Non tutti però lo accettarono completamente. Il *Marpurg*, tra questi, lo modificò in guisa che l'aggiunta delle 3e si operasse sempre sopra l'accordo perfetto. Ma i difetti del sistema del *Rameau*, di mano in mano che la musica progrediva, apparivano più manifesti. *Sorge* rigettò la comune origine di tutti gli accordi, e pose, per il primo, l'accordo dissonante, come indipendente dall'ac-

cordo consonante. *Kirnberger* vide la analogia di molti accordi mediante il principio della *prolungazione*. Altri studiarono le *alterazioni* degli accordi, affine di indagare nuove analogie. Il *Fetis* pensò di avere trovato finalmente altra fonte di analogie, mediante il principio della *Sostituzione*. Cotale principio si trova in vero già indicato nella *Musica ragionata* del *Testori;* ma il *Fetis*, molto ingegnosamente, lo applicò all' analisi di vari accordi. Il principale merito del *Fetis*, non pertanto, stà, a parer mio, in quella luminosa idea, che con tanta costanza ha per molti anni propugnata, di cercare cioè i fondamenti della musica nella musica stessa, nella tonalità.

Ripeterò ciò che dice il *Fetis* di se medesimo nella sua *Biografia Universale*. « Le sue ricerche sulla teoria della armonia lo misero sul sentiero, mostrandogli che la tonalità è la sola base di questa combinazione di suoni, e che le leggi di questa tonalità applicate all' armonia sono al tutto identiche a quelle che governano la melodia, e per conseguenza, che nella moderna tonalità questi due rami principali dell' arte sono inseparabili. Considerazione nuova, la cui realità è dimostrata dalla istoria della musica, e che egli ha dipoi resa evidente nei suoi scritti. » Questo elogio che fà a sè stesso è giusto. Il *Fetis* avrà sempre la gloria di avere dato diligentissima opera, a dimostrare ove si debbano veramente investigare i principj di una solida teoria dell' armonia. E questa gloria non gli viene punto menomata, benchè egli, come mi penso, non abbia abbracciato completamente il principio della tonalità.

La tonalità moderna è fatta nascere dal *Fetis* dalla scoperta del *Monteverde* intorno all' uso, senza preparazione, dell' accordo di 7ª sulla dominante ; accordo che, per la sua affinità verso quello perfetto, stabilisce con cadenza *autentica* la tonalità stessa.

Questi due accordi adunque egli reputò essere i soli naturali nella armonia, e tutti gli altri, per conseguenza, nulla più che modificazioni dei medesimi. Considerò inoltre che le note che compongono la scala diatonica hanno ognuna un carattere speciale, cioè o di riposo, o di moto, o di una cotale affinità appellativa; onde gli parve che necessariamente chiedessero una speciale armonia che a questo carattere si accomodasse, cioè o l'accordo consonante perfetto, o il dissonante naturale semplice, o modificato.

Il *Fetis*, come avvertimmo, non comprese la tonalità nel suo aspetto più generale. Egli non dette peso che alla cadenza autentica, la quale riguardò come fondamento della tonalità. Trascurò quindi le *note* dette *di passaggio*, e i *pedali* stimandoli licenze, e *note estranee* all' armonia; ponendo così fuori della legge alcuni degli elementi i più importanti alla produzione dell' arte musicale. Egli considerò inoltre gli accordi, come a dire, tutti di un pezzo; laonde gli sfuggirono tutte quelle affinità che appartengono singolarmente alle varie note, che costituiscono l' accordo. Questa analisi incompleta lo condusse, affine di non demolire il proprio sistema, a immaginare cosa stranissima, cioè la sospensione del sentimento della tonalità, allorquando si operano certe progressioni, come all' esempio 53°, nelle quali ogni nota della scala diatonica riceve l'accordo di 3ª e 5ª. Il che repugnerebbe alla teoria sua, che assegna ad ogni nota della scala diatonica un accordo acconcio al suo carattere. Suppone il *Fetis*, che in tale caso, lo spirito, occupato della simetria della progressione, non s'accorga dell'offesa che patisce il principio della tonalità. A me sembra, per contrario, che non solo il sentimento della tonalità non si trova sospeso (il che anco non saprei concepire senza che si distruggesse la musica); ma anzi è tanto vivo e gagliardo nell' arrecato esempio, da produrre in noi l' illusione d' una simetria, che effettivamente non sussiste.

La vera simetria sarebbe come nell' esempio 54°. Ma in questo modo s' uscirebbe del tono, adoperandosi delle note che non si trovano nella scala diatonica. Volendo adunque obbedire al sentimento della tonalità, è giuoco forza contentarsi di una simetria imperfetta ; il che interviene nell' esempio 53° giudicato dal *Fetis* in un modo inesatto.

Non ostante la strettezza del cerchio in cui s' aggira il *Fetis* col suo sistema ; questo vuol essere considerato come rispondente al progresso della percezione nella maggior parte di questo secondo periodo, e quindi è utile a studiarsi per i materiali che porge a stabilire altro sistema meglio adattato al periodo successivo.

TERZO PERIODO.

Predominio della percezione.

In questo terzo periodo la dissonanza più sovente venne usata senza preparazione, e, ciò che è più mirabile, alcune volte perfino senza risoluzione. Dicendo senza risoluzione intendo quella materiale, e sensibile ; imperocchè la risoluzione esiste nella nostra fantasia, ove, mediante la percezione, si risveglia quel suono in cui si acqueterebbe materialmente la dissonanza. Questo fatto meraviglioso, a cui non venne dai Teorici posto mente, io raccomando al Lettore di bene studiare, imperciocchè apre una nuova ed ampia via al Compositore.

La dissonanza senza risoluzione effettiva non è possibile che allorquando la percezione abbia acquistato una efficacia grandissima, e tale da assumere una certa maggioranza sulla sensazione.

Un primo grado di questa maggioranza s' incontra nelle *transizioni enearmoniche,* le quali non si possono intendere, che per la facoltà che ha la percezione di farci apparire identici due suoni diversi, ma vicinissimi fra loro; e per contro di mostrare alla nostra coscienza come due differenti suoni prossimi, un solo e identico suono.

Se si tocchi un *si bemolle* del pianoforte, che è l'identico tasto *la diesis,* dinanzi ad un uditore, il quale abbia percepito il tono di *fa;* e poi ad altro uditore che abbia in mente il tono di *si* naturale ; accadrà che i due uditori sentiranno, o meglio percepiranno diversamente la stessa nota; chè all' uno sembrerà più grave come tendente al *la ;* ed all' altro più acuto come tendente al *si* naturale ; tanto che se si invertisse la risoluzione che hanno nell'animo percepita, parrebbe loro di provare una sensazione un poco aspra. Ma dopo abituati alla nuova risoluzione, rimarrebbero alquanto duramente impressionati, ove si ripetesse loro la prima delle risoluzioni desiderate.

Ognuno comprende agevolmente, che questa proprietà della percezione, per la quale due note vicinissime si confondono in una, ed una sola nota può fare ufficio di quelle due ad essa più prossime, ha reso possibile il così detto *temperamento* degli istrumenti ; ed infatti oggimai la percezione non si regola più che su questo *temperamento,* per cui i *diesis* possono convertirsi in *bemolli,* e viceversa.

L'epoca nostra fu bene caratterizzata dal *Fetis* col nome di *omnitonica*, imperocchè, col sussidio dell' *enearmonia*, si può passare ormai in ogni tono. Questa *enearmonia* non sarebbe però possibile senza il *temperamento*, se non sempre in atto, per lo meno in potenza nella percezione nostra. Ed a me pare che *Vincenzo Galilei* (nel *Dialogo della musica antica*, *e moderna*) non si dilungasse troppo dal vero,

ed in qualche punto anzi squarciasse il velo dell' avvenire, sostenendo che quella specie di armonia, la quale usavasi al suo tempo, non era la naturale, o la *sintona diatonica* di *Tolomeo*, ma quella che si usa negli istrumenti artificiali temperati.

Dicemmo innanzi, che il *Fètis* chiamò l'epoca nostra musicale, *omnitonica;* e ciò fece con ragione, ove si consideri il progresso della musica da un sol lato, e non completamente. Ma questo progresso si annunzia in altri modi ancora, che non in quello solo del facile passaggio in tutti i toni, come vedremo ; per la qual cosa io non ho adottato la distinzione del *Fetis*, ed ho proposto quella, a mio avviso, più vera, che muove dal grado di efficacia della percezione a rispetto della sensazione.

Un caso meraviglioso che ci somministra la percezione non frenata dalla sensazione, si è quello del grande musicista *Beethoven.*

Questo illustre ingegno, perduto il senso dell' udito, si abbandonò siffattamente alla percezione musicale, che, massimamente in alcune composizioni della sua seconda e terza maniera, scrisse musica sublime sì dinanzi all' intelletto, ma che in alcuni punti esige una cotale abnegazione per parte del senso, che difficilmente nello stato presente della educazione musicale si può incontrare in chi abbia la facoltà dell' udire. Un giorno forse queste apparenti stonazioni *Beethoveniane* non saranno più tali in effetto ; la così detta *Chimera*, come la chiamarono il *Lentz* e l' *Oulibicheff*, cesserà forse in processo di tempo di spaventare gli orecchi delicati.

Notabilissime sono nella Sinfonia in *do minore* di *Beethoven* quelle battute che conducono all' *Allegro* in *do mag-*

giore (vedi esempio 55°). L'*Oulibicheff*, nel suo libro *Beethoven, i suoi critici* ec., a proposito di questo passo scrive, un poco sdegnosamente, che il Compositore ivi ha sospeso l'*habeas corpus* della musica. Ma queste battute, ove l'*Oulibicheff* non trova nulla che rassomigli alla melodia, all'armonia, al ritmo, sono, a senso mio, melodiose, e piene di efficacia per quella ansietà che si genera allorquando la percezione opera più della sensazione, e tiene sospeso l'animo dell'uditore.

È stato detto che cotale musica non appartiene all'arte; a me pare per certo, che essa appartenga ad un'arte più avanzata che oggi ancora per avventura non sia la musica.

Beethoven rispondeva ai suoi critici severi: « Sì, eglino si meravigliano, e non comprendono nulla, perchè non hanno trovato ciò in un libro di *basso numerato.* »

Il progresso della percezione è di già pervenuto al segno di renderci grate una gran parte di quelle musicali combinazioni, che reputate erano disarmoniche, ed eziandio come tali erano sentite dai nostri predecessori. Ed alcuni Compositori, precorrendo il tempo loro, hanno già adoperato contemporaneamente melodia ed accompagnamento, che, giudicati dal solo senso, sembrano contradirsi. Ma ciò potè farsi perchè la melodia non fu solamente *sentita* per sè stessa, ma eziandio *percepita* per certe sue tendenze, in virtù delle quali si trovò in concordia coll'accompagnamento.

Questi fatti serbano qualche analogia col *pedale*, imperciocchè, come in questo, vi si scorgono unite delle parti fra loro in apparenza armonicamente repugnanti, e che sarebbero così effettivamente, se la percezione, prendendo maggioranza sulla sensazione, non venisse a conciliarle.

Beethoven ce ne porge l'esempio 56° nella *Sinfonia*

Eroica, ove l' entrata del corno parrebbe chiedere per accompagnamento l' accordo della tonica, laddove porta quello della dominante. *Berlioz* (negli *Studi sopra Beethoven*) dice, che è difficile trovare una giustificazione seria a questo capriccio musicale. Non pertanto *Beethoven*, parve non pensarla così ; ed in effetto, alla prima prova di questa Sinfonia, *Ries*, credendo che il corno fosse entrato per errore due battute prima, aveva fatto fermare l'orchestra; ma *Beethoven*, tutto in collera, lo rimproverò, affermando, con stupore dei presenti, che così stava bene, e non altrimenti.

Anche il *Rossini*, nello strumentale della *Congiura* del *Guglielmo Tell* (esempio 57°), unì alla melodia un accompagnamento che, secondo le regole, suonerebbe contrario. Il medesimo occorre nel seguente passo della Sinfonia della suddetta Opera (esempio 58°) ; e nella *Marcia* dell' atto terzo dell' Opera medesima (esempio 59°).

Auber ci presenta altro simile curioso passo nel primo finale del *Cavallo di Bronzo*, come all' esempio 60°. E *Meyerbeer* nella *Danza Boema*, nel terzo atto degli *Ugonotti* (esempio 61°).

Di recente cotale apparente contradizione armonica fu adoperata con molta leggiadría da *G. Strauss* nel Valzer *Mirthen-kränze* (esempio 62°). Nell'esempio 63°, dello stesso *Strauss*, nel Valzer *Schall-Wellen*, l' accordo *mi sol mi*, che signoreggia nella battuta, parrebbe richiedere l' accordo del *do* tonica, e non pertanto si associa a quello della dominante.

Oltrechè la melodia si trovò associata, con soddisfazione dell' orecchio, ad accompagnamenti armonici, ai quali, secondo i precetti de' Teorici, avrebbe dovuto repugnare ; avvenne che le dissonanze, di cui la melodia tanto si è giovata, non pure senza preparazione, come vedemmo, ma

senza resoluzione altresì adoperate furono, con molto profitto, e bella novità, del canto.

Il primo germe delle dissonanze non risolute esiste in vero nelle così dette *note di passaggio*, allorquando si seguitano due o più dissonanze sciolte. Questa successione era dagli antichi reputata licenziosa; ma non di meno, a lungo andare, se ne tollerò l'uso in certi casi, massime quando procedevano per grado. Immaginarono i Teorici, per rendere un'ombra di ragione di queste licenze, di chiamare in certi casi *note cambiate* queste *note di passaggio;* come se una delle note cattive avesse cambiato il suo posto con una nota buona. Il P. *Martini* (nella *Storia della Musica*), colla autorità degli antichi, dichiara queste *note cambiate* da tollerarsi soltanto in certe angustie della composizione, e le vorrebbe ancora raramente lecite: « se colla frequente loro asprezza (egli soggiunge amaramente) non vogliasi turbata affatto, e quindi distrutta ogni soavità dell'armonia. » Ma checchè affermassero i Teorici, i Compositori ne fecero uso vieppiù frequente, e non tanto per grado quanto ancor per salto, senza distruggere, anzi talora accrescendo la soavità del canto.

I contrappuntisti, anco i più eccellenti, non indietreggiarono dinanzi alle successioni dissonanti, e talvolta incontriamo delle assai aspre combinazioni. Maggior coraggio addimostrarono laddove le note si succedevano per gradi, e nelle varie parti in senso contrario. In simili casi non si percepiscono le singole combinazioni isolatamente; non la serie intera appartenente all'accordo che domina durante tutti cotesti passaggi, conforme ad una nuova dottrina che accennerò più tardi. Nell'esempio 64° riporto un passo del *larghetto* nel quartetto in *si bemolle* di *Mozart*. Quivi si osservi quei successivi aspri incontri segnati +; i quali non offendono l'udito, quando si percepisca la serie dell'accordo della *dominante* nel tono di *mi bemolle*.

Sebbene gli antichi provassero orrore per le dissonanze di seguito, e massimamente per quelle che succedonsi di salto, non di meno alla sfuggita, senza importanza, e quasi di nascosto, qualche rara volta nelle loro composizioni si incontrano; e vedasi in conferma l'esempio 65°, che è un passo del *Benedictus* nella Messa *Beata Vergine* del *Palestrina*, ove il *mi* + ed il *do* +, che dissonano sul *fa* +, saltano di terza. Non pertanto lo *Zarlino* (nelle *Istituzioni*) afferma, che quando la dissonanza procede di salto, si fa tanto manifesta, che *appena si può tollerare*.

Queste dissonanze di passaggio, che si seguitano per salto, vennero parimente appellate da alcuni *note cambiate*. Ed il *Fux* (nella *Salita al Parnaso*), considerando l'esempio 66°, asserisce che esso rappresenta il passo dell'esempio 67°; laonde il *si* + sarebbe sottinteso.

Oggi molte grazie ed avvenenze si ricavano da simili salti delle dissonanze, per i quali non ha effetto realmente la risoluzione; attesochè la nota che segue, quantunque sia consonante, non è però vera risoluzione. A cotesta specie di dissonanze non risolute, io applicai il nome di *supplenti;* imperocchè esse suppliscono alla consonanza, la quale non s'ode, ma viene, in virtù della percezione, così fortemente richiamata nella nostra immaginazione, da operare nell'animo nostro come se effettivamente colpito avesse prima il nostro orecchio.

E poichè niuna cosa sorge ad un tratto, e per incanto, ma viene preparata di lunga mano, e a poco a poco; perciò potremo noi vedere i segni, e quasi i germi di questa nuova forma armonica e melodica, nelle composizioni di alcuni autori recenti, i quali, senza rendersene ragione, manifestarono nelle opere loro questo progresso della percezione.

Questi segni si faranno tanto più frequenti e chiari, quanto più ci avvicineremo al tempo presente. Non essendo mio assunto principale quello di stendere la istoria delle *supplenti,* mi restringerò a riferirne alcuni esempj di varj autori, e finalmente ne recherò altri da me a bella posta composti, per meglio farne intendere l'importanza.

Nell'aria del Soprano nell'atto terzo del *Guglielmo Tell* del *Rossini* si trova il passo dell'esempio 68°. Quei *fa* + potrebbero per avventura venire da alcuni scambiati con quelle *anticipazioni* armoniche di cui recammo due esempj dei creatori del *recitativo.* Se non che alla percezione si presentano diversamente, cioè non come *anticipazioni,* ma in vece, per la importanza che ricevono dal ritmo, come *supplenti;* laonde il *mi* che precede i suddetti *fa* + piglia sembianza di loro *appoggiatura.* Che non possano essere *anticipazioni,* diviene poi manifesto considerando, che il secondo *fa* + non opererebbe consonanza nell'accordo successivo; per la qual cosa non anticipa nulla.

Quei musicisti, che han creduto spiegare questi fenomeni musicali, considerandoli come *elissi,* non fecero che un giuoco di parole; imperocchè resta a domandarsi in che modo, e mediante quale facoltà, noi giudichiamo aver effetto l'elisse. Senza che, *l'elisse* coinciderà col principio della *supplenza*, quando si tratti di una sola nota omessa; ma laddove è presupposto una omissione di più note, come nel primo *fa* del suddetto esempio, dove si tratterebbe di tre note, allora si allontana dal principio della *supplenza*, e manca di qualsiasi fondamento di verità. Il *Rossini* non operò a caso cotesti passi; e lo si prova osservando quella battuta dell'*aria* stessa, che riporto nell' (esempio 69°): nella quale è chiaro l'effetto grazioso ricercato con quel *re diesis* + dissonanza che salta sulla nota successiva.

La dissonanza sciolta può saltare non solamente sulla consonanza, ma altresì sopra altra dissonanza, il che era una volta ancora più proibito. Ma se ne trassero poi dei begli effetti melodici, tra i quali addurremo la prima frasetta del duetto dell' ultimo atto nel *Poliuto* del *Donizetti* (esempio 70°).

Meyerbeer pose anche in maggiore rilievo un salto simile, separandolo, come si vede nell' esempio 71°, con una pausa, nella *Cabaletta* di *Isabella* nel secondo atto del *Roberto il Diavolo.*

Gli Armonisti moderni veduto il buono e molto uso che si fece di cotali salti, si sono alquanto rassegnati, benchè non sapessro altrimenti considerarli che come licenze.

Le *appoggiature,* che vedemmo adoperate nel periodo precedente, rassomigliavano in tanto alle comuni dissonanze dei Teorici, in quanto che si risolvevano sulla nota vicina. Ma in questo periodo troveremo esempj di *appoggiature* di salto, cioè che passano ad altra nota lontana, la quale ora è consonante, e ora anche dissonante. Questi salti, ancorchè si effettuino sopra una nota buona, cioè appartenente all' accordo, non possono risguardarsi che come risoluzioni false. Dimostreremo appresso, con esempi, che da queste false risoluzioni si ottennero, come dalle semplici *appoggiature,* moltissime grazie ed effetti melodici ricercati assai dal Compositore, e gustati dal pubblico.

Gli antichi fuggivano a tutto potere queste risoluzioni per salto delle dissonanze; e quando nelle loro composizioni le troviamo, ci dicono i Teorici, che cotali licenze sono le stesse che quelle delle *note di passaggio,* le quali in tal caso assumono il nome di *note cambiate.* Allorquando per altro non si trattava propriamente di *note cambiate,* ma di vera e propria dissonanza legata, la quale saltasse sulla con-

sonanza, gli antichi erano anco più rigorosi, e cel dimostra il *Tevo* (nel suo *Testore*), ove, parlando del passaggio dalla 7ª alla 3ª, riporta l'esempio 72°, ed aggiunge: « che questo salto sarà solo sopportato per qualche urgente necessità; » ed il medesimo dice di altri salti.

Non sarà discaro forse l'udire in che modo qualche musicista moderno accogliesse siffatte novità musicali. L'*Oulibicheff*, nel già citato suo libro, riandando le Sinfonie di *Beethoven*, incontrò il passo riportato all'esempio 73°: ed ecco il suo giudizio intorno a quel *si* +, dissonanza in forma di prolungata *appoggiatura*, che non risolve: « Noi possiamo ammettere (egli dice) che fra tutte la necessità armoniche la più imperiosamente richiesta dall'orecchio, una regola seguíta da tutti coloro che compongono, cantano o suonano un istrumento, che sappiano, o no la musica; una generale osservanza ed invariabile, perchè istintiva, è *la risoluzione* d'una *appoggiatura* posta non importa dove o su che. » L'*Oulibicheff* trattò il *Beethoven*, come l'*Artusi* fece al *Monteverde*.

In questi salti la nota dissonante, come testè dicevamo, supplisce realmente alla nota in cui dovrebbe risolvere, e vi supplisce in forza della percezione, che viene esercitata verso quella nota buona, la quale, comecchè non suoni effettivamente e non percuota il nostro orecchio, pure in quel momento si presenta alla fantasia. Per questo fatto non ancora esaminato convenientemente nè dai Filosofi, nè dai Teorici musicisti, la musica ha acquistato una nuova via.

Acciocchè non rimanga nell'animo dubbio veruno circa alla natura della risoluzione che nasce nel fatto delle *supplenti*, si ripetino quelle melodie, ove han parte le dette *supplenti*, anco senza l'accompagnamento, e si conoscerà chiaramente, che non ne resulta veruna asprezza;

anzi vien suggerito nella fantasia quell'accompagnamento naturale che vi andrebbe unito; il perchè è manifesto, che non è il *basso* quello che risolve effettivamente la dissonanza, ma questa è risoluta mediante la percezione nella nostra fantasia. Queste *supplenti*, come le *appoggiature* semplici, furono da prima preparate, e poi si usarono senza preparazione. Delle une e delle altre toccheremo brevemente.

Le prime *supplenti* apparirono nella composizione colla sembianza per lo più di *appoggiature*, e facenti un ufficio simile nella melodia, tanto che vennero da prima segnate parimente colla *notina*. Il che si osserva nell'esempio 74°, tratto dall' *aria* « Ah! cara immagine » nel *Flauto magico* di *Mozart*.

Mozart adoperò per altro ben di rado questa sorta di dissonanze, nè ciò dee fare meraviglia, ove si consideri che fu anche assai parco nel dare importanza alle *appoggiature*. Recherò non pertanto anche l'esempio 75°, tolto da una sonata in *do* per Pianoforte solo. Il *mi* segnato + supplisce al *re* +. Si osservi in che modo *Mozart*, mosso dallo scrupolo di offendere l'udito, abbia posto nella parte dell'accompagnamento, sotto la suddetta nota *mi* +, una pausa di un ottavo.

Il *Sacchini* fu più ardito, come si osserva nel Duo dell'atto secondo nella *Olimpia* (esempio 76°); ove il *mi* + cade nel *sol*, mentre nel basso suona il *re* +.

Lo *Spontini* eziandio adoperò queste *supplenti* nella *Vestale*, Atto secondo, *aria* di *Licinio* (esempio 77°). Quel *mi* + notina salta al *fa*, ma poi sembra torni addietro per risolvere nel *re* +.

Nel Trio del secondo atto dell'Opera medesima si vede, cosa curiosa, le disonanze senza risoluzione nella parte del canto, e risolute in quella del Flauto (esempio 78°).

Lo effetto delle *supplenti* cominciò ad essere ricercato con assai più favore verso il tempo del *Rossini*.

Nell' esempio 79°, che appartiene all' Introduzione del primo atto nei *Baccanali* del *Generali,* si scorge leggermente come il maestro abbia voluto trarre un certo effetto da quel *fa* + *supplente* del *mi* sottinteso.

Anche il *Rossini,* sebbene non di frequente, ha adoperato per vaghezza le *supplenti* in modo non dissimile. Nel *Tancredi,* cavatina di Amenaide (esempio 80°), benchè la *supplente* non batta coll' accompagnamento, pure tosto ci accorgiamo che il *mi* + sta in cambio del *re.* Altri esempi ne porge il *Rossini,* ove non ommise l'accompagnamento, come nel duetto primo del secondo atto nella *Semiramide* (esempio 81°) ; e nell' istrumentale del primo atto della *Donna del Lago,* nell'*aria* di Malcolm (esempio 82°).

Dei luoghi simili addurre potremmo moltissimi, i quali talvolta conferiscono al canto un non so che di pomposo, che rispondeva assai al gusto dei predecessori del *Donizetti,* e del *Bellini.*

Il *Bellini* non trascurò l' effetto di questa sorte di *supplenti,* dando loro quell' espressione melanconica, che è il principale carattere della sua musica. Ci fornisce l' esempio 83°, il terzetto del *Pirata ;* e parimente l' esempio 84°, l' *aria* « Qui la voce » dei *Puritani.*

Benchè il *Donizetti,* per l' indole della sua musica non così patetica ed affettuosa, meno spesso ricercasse cotali effetti delle *supplenti,* pur nondimeno, portato maggiormente all' espressione energica delle passioni dell' animo, se ne giovò talvolta; e singolarmente l' esempio 85° offre un passo arditissimo dell' espressione drammatica d' una *supplente.* In questo luogo, tratto dal Duetto del secondo atto del *Don Sebastiano,* notisi quel *mi* + che rimane sospeso senza veruna risoluzione alla fine della frase.

I Teorici non hanno posto mente quanto si conveniva a cotali salti delle dissonanze. Solo *Gfr. Weber*, nel suo

Saggio di una ordinata teoria della musica, avvertì, che simili passi venivano ad impugnare alcune regole tenute per certe nei Trattati. Egli addusse l'esempio 86°, onde conchiuse, che non erano ancora scoperte intieramente le leggi secondo le quali possono adoperarsi le *note di passaggio*. Confessione importantissima, che se gli altri Teorici avessero ugualmente fatta, avrebbero sparso maggior luce nei loro sistemi di armonia, e forse sarebbero entrati nella vera via per renderli meno incompleti, e più utili praticamente.

Choron, nel *Manuale di musica*, pone simili esempi di *supplenti* tra le risoluzioni nascoste (deguisées) cioè fatte dall' armonia. Egli è certo che l' armonia soccorre la percezione, ma, come vedremo più innanzi, non sempre lascia spazio anche ad una risoluzione supposta in altra parte. La risoluzione non ha effettivamente luogo; e se vennero supposte risoluzioni per cambiamento di parti, e nascoste, in simili esempi, ciò avvenne perchè non erano conosciute ancora le proprietà della percezione.

Oltre le *supplenti* preparate o annunziate, delle quali ci siamo fino ad ora intrattenuti, vennero adoperate, e qui dimora il massimo progresso della percezione, anche quelle senza preparazione: talchè si presentano di colpo, ed all' improvviso, in vece della nota consonante. Alla prima giunta si direbbe uno sbaglio o nello scritto, ovvero nell' intonazione; ma così non è, chè, per contrario, fatta alquanto la consuetudine, scopresi in esse delle grazie speciali, che non sono state ancora intieramente conosciute nè investigate tampoco.

Questa ultima specie di *supplenti* melodiche s' incontra ben di rado negli scrittori; ne sceglierò non pertanto vari esempi.

Nella Sinfonia con Cori di *Beethoven* (esempio 87°) vi sono due *supplenti* accoppiate in terza, che al *Berlioz* da

prima parevano note sbagliate; e sono quelle segnate +, eseguite dal 2° violino, e dalle viole. Ma non istette guari che lo stesso *Berlioz* si persuase, che un tal passo fu dall'autore con intenzione scritto in siffatta guisa.

Il *Rossini* molto audacemente adoperò la *supplente* senza preparazione, e di colpo, nel terzetto della *Zelmira* « Soave conforto » (esempio 88°); ove comparisce quel *re* + in vece del *do*, o del *mi*. In questo esempio è chiaro che al *re* non si può supporre risoluzione alcuna nè lontana nè in altra parte, essendo che nella battuta seguente cambia l'accordo, e sparisce in conseguenza il *do* su cui per avventura la si avesse voluta risolvere. Adoperò similmente nella parte istrumentale dell'Introduzione della *Gazza Ladra*, come ci manifesta l'esempio 89°. Vero è che il soprano risolve la dissonanza, ma il fa troppo debolmente, e non cuopre l'effetto della *supplente*, la quale spicca assai nell'istrumentale, ove, fortificata dal primo violino e dall'oboe, dà evidente segno di appartenere ad un *motivo* diverso da quello del canto cui s'associa.

Nella *Tirolese* del *Guglielmo Tell* (esempio 90°) il *Rossini* ci presenta nel motivo del violino un'altra *supplente*, con quel *si* +, il quale, perchè tirasse maggiormente l'attenzione dell'uditore è contemporaneamente toccato dal flauto, ottavino ed oboe.

Meyerbeer eziandio non si lasciò fuggire l'effetto delle *supplenti*. E ne fa prova quel brano del ballabile del secondo atto nel *Roberto il diavolo*, che si vede all'esempio 91°, ove il *sol* + 9ª è presa di salto, e rimane senza risoluzione.

Il finale primo degli *Ugonotti* (esempio 92°) ci somministra la *supplente* colla sua *appoggiatura*. Quel *do* + è *supplente*, ed il *si bequadro* ne è l'*appoggiatura*.

Auber, con molta grazia, più volte si servì della supplenza, come nel quintetto del primo atto del *Fra*

Diavolo (esempio 93°). Quivi il *sol* + supplisce al *fa* sottinteso.

Grazioso è altresì quel passo strumentale dello stesso autore, nel Coro e Ballata del primo atto dei *Diamanti della Corona* (esempio 94°). Vi si scorgono quei *si* +, e quei *do* + posti in cambio dei *la*, e dei *si*.

Nel coro primo della *Straniera* (esempio 95°) il *Bellini* adoperò il *fa* + per il *mi* o per il *sol*.

Molte grazie simili furono conseguite ancora da altri Scrittori, fra i quali non si vuol dimenticato *G. Strauss*. Ardito è l' esempio 96°, nel Valzer *Ball-G'Schichten*: nel quale il *la* + sta per il *sol*; come pure il 97°, nel *Rosa-Waltzer*, ove quei *do* + sono *supplenti* del *si*; e finalmente il 98°, nel *Huldigungs-Waltzer*, che ci mostra il *la* + adoperato in luogo del *sol*.

Gli autori fin qui citati ci somministrarono alcuni esempi di *supplenti*, le quali non hanno, per verità, molta importanza; ma per l' efficacia che mostrano sono sufficienti ad animarci a proseguire i nostri studj intorno le medesime, e a farne tesoro per vantaggiarne le melodie, che così troveranno altra sorgente di novità.

Avendo io posto mente a cotesti fatti musicali, trascurati al tutto dai Teorici, m' industrio di trarne quel maggior partito che per me si è potuto; e secondo le lievi forze del mio ingegno scrissi i tre esempj 99°, 100° e 101°, che offro al lettore. Non si cerchi in essi nè avvenenza melodica, nè eleganza, nè artificio; ma solamente la efficacia, e la proprietà delle *supplenti*. Nel primo esempio 99° adoperai nella parte melodica un seguito di *supplenti*, senza mistura d' altra qualità di note. Apparirà per certo strana cosa l' accozzamento che vi si osserva della melodia coll' armonia dell' accompagnamento; ma cesserà la meraviglia, ove

il lettore ritorni alla sua memoria quello che dissi già intorno alla forza del suono *percepito*. In questo caso l' accompagnamento non si adatta al suono *sentito* effettivamente, ma in vece al suono *percepito*, che domina in quel punto. Quindi è che in cambio del *re diesis*, e del *fa*, che noi sentiamo, si considera il *mi*, che è il suono percepito nella nostra fantasia; e così nel posto del *si* e del *re*, si fa conto che siavi il *do*; ed in quello del *fa diesis* e del *la*, il *sol*; e così del rimanente.

Ecco trovato il gran segreto di questa apparente maravigliosa contraddizione. Non operando in tal modo nell' armonizzare quest' esempio, e volendolo trattare, per contrario, secondo i comuni precetti d' armonia fin qui conosciuti, si associerebbe alla melodia tale accompagnamento che ne guasterebbe al tutto il suo carattere melodico, e si troncherebbe qualunque nesso di frase. Non è possibile cogliere il significato di questa melodia, ove non si segua il *principio della supplenza*, accennato da me sopra.

Negli altri due esempi 100° e 101°, le *supplenti* si trovano miste ad altre dissonanze e consonanze, per dimostrare come fra loro collegare si possano.

Questo, diciamo pure, nuovo genere di musica vuole essere eseguito con certe avvertenze, che meglio comprenderà il Lettore quando conoscerà la natura di queste note. Egli è chiaro che l' esecutore non deve trattar le *supplenti* come semplici note che abbiano finito lo ufficio loro, esaurito che sia il valore delle medesime; ma gli conviene ingegnarsi, in certo modo, a fare presentire alla fantasia dell' uditore quella risoluzione che non perviene al suo orecchio; senza di che è impossibile trarne l'effetto migliore che si ricerca.

V.

Cenno intorno al nuovo Sistema.

Accennato, come facemmo, il progresso della percezione fino a questo punto, dee naturalmente sorgere nell' animo del Musicista il bisogno di un sistema di armonia che si adatti ai nuovi fatti, li spieghi, e, quello che più è, lasci aperta sempre la via al genio del compositore.

Io mi sono sforzato di sodisfare a questo bisogno. Conforme alle massime del *Fetis*, mi parve doversi poggiare il nuovo sistema di armonia sul principio della tonalità. Ma questo principio l' ho considerato in un aspetto ben più ampio che non siasi fatto fino ad oggi. Ho osservato che in un tono non è veramente che un solo accordo perfetto, il quale acquieti la nostra percezione in modo che non desideri più oltre: questo accordo vuole perciò chiamarsi *tonale vero*. Verso questo accordo gravitano, ma con impulso diverso, e lasciando nel nostro udito un sentimento di riposo più o meno sodisfacente, gli accordi perfetti fondati sulla 4ª e sulla 5ª del tono, i quali chiamai *accordi tonali apparenti*. Questi ultimi accordi esercitano in senso opposto la loro attrazione verso quello *tonale vero*, secondo la maggiore vicinanza che tengono con esso: perciò la 5ª sopra diviene la 4ª verso il grave, a cui conservai il nome di *dominante*: laddove la 4ª sopra rimane al suo posto di contro all' altra, onde parvemi le convenisse il nome di *controdominante*. Il che può vedersi, supponendo il tono di *do maggiore*, nel sottoposto esempio:

sol →→ DO ←← *fa*.

Il passaggio dall' accordo perfetto della dominante a quello della tonica, dicesi cadenza *autentica;* e, per contro, se il passaggio si opera dall' accordo perfetto della contro-dominante a quello della tonica, chiamasi cadenza *plagale*. Le due cadenze combinate costituiscono essenzialmente la tonalità.

Gli armonisti hanno, in generale, ignorata la efficacia della cadenza nello stabilimento della tonalità moderna. Il *Rameau* non considerò la cadenza che come un effetto del principio fisico della risonanza. Il *Tartini* però, nei suoi *Principj dell' armonia* ec., fu forse il primo, che dalle cadenze facesse nascere la scala diatonica; se non che ammise tre sorte di cadenze, quando due sole veramente esistono rispetto alla tonalità.

Il *Fetis*, seguendo in questo le vestigia degli altri Armonisti, non parve reputare necessaria alla costituzione della tonalità, che la sola cadenza *autentica;* ondechè due soli accordi stimò veramente naturali.

Cotale modo di vedere è incompleto, e sorgente inoltre di alcuni errori, che alterano affatto il vero concetto della tonalità. Ed anzi tutto è contrario all' esperienza il carattere di riposo che si attribuisce a qualsiasi accordo perfetto; e per conseguente è falso che in ogni tono siano tre centri di riposo, rispondenti ai tre accordi perfetti, che ordinariamente si assegnano al primo, al quarto, ed al quinto grado della scala diatonica. Un solo accordo perfetto manifesta il carattere di riposo, ed è quello che appartiene alla tonica. Deducendo la tonalità dalle due cadenze autentica e plagale, come io faccio, gli accordi perfetti, che concorrono in quelle cadenze, conservano le loro proprietà, onde nacque la mia distinzione tra gli accordi tonali *veri*, e gli *apparenti*.

Ora, queste cadenze, secondo che gli accordi perfetti

sono *maggiori*, o *minori*, possono dar luogo a tre combinazioni nella tonalità: per la qual cosa, oltre i *modi maggiore* e *minore*, se ne forma un altro, il quale, perchè sta in mezzo agli altri due, appellai *modo medio*. In questo *modo* gli accordi sulla tonica e sulla dominante sono *maggiori*, ma è *minore* quello sulla controdominante.

Supposto il *modo medio* di *do*, avremo la seguente combinazione di cadenze:

(*Sol, si, re*) ⤞ (*do, mi, sol*) ⬻ (*fa, la bemolle, do.*)

Colle dette cadenze si possono benissimo accompagnare frasi, e periodi musicali, in guisa che il nuovo *modo* sia perfettamente stabilito, e non meno, per fermo, di quello che siano gli altri modi *maggiore* e *minore*. L'esistenza di questo *modo* ci prova inoltre la necessità delle due cadenze *autentica* e *plagale* per determinare esattamente la qualità del *modo*: e di vero, colla sola cadenza *autentica* non potremmo distinguere il *modo medio* da quello *maggiore*.

Non possono cadere altre combinazioni cadenzali oltre quelle tre sopradescritte, perchè all'accordo perfetto *minore* repugna, per natura, di operare la cadenza *autentica;* come ognuno di leggieri può persuadersene facendo la prova.

La tendenza che ha un accordo perfetto verso l'altro nel far cadenza, si riscontra ancora nelle toniche degli accordi medesimi; così, nel tono di *do*, il *sol* ed il *fa* tendono cadenzalmente verso il *do*. Cotale tendenza denominai perciò *tendenza tonale*.

Dai tre accordi perfetti *tonali*, relativi ad un medesimo *modo*, si prendono tutti i gradi della scala diatonica naturale. Disposti in serie i suoni dei tre accordi *tonali*, si osserva che in questi suoni perdurano quelle proprietà ed

affinità, che possedevano quando aggruppati formavano gli accordi perfetti, e per le quali questi accordi, gravitando gli uni verso gli altri, facevano cadenza *autentica*, o *plagale*.

La scala diatonica si compone adunque coi tre accordi perfetti, e quindi resulta in certa guisa dalla loro dissoluzione. La disposizione più naturale della scala diatonica, rispetto all' accordo *tonale vero*, posto per esempio il tono di *do maggiore*, sarebbe la seguente :

si DO *re* MI *fa* SOL *la*

nella quale spicca in mezzo l' accordo DO MI SOL.

Si consideri adesso che possiamo formare la serie anco attorno agli accordi *tonali apparenti*, adoperando le note medesime della scala diatonica ; e quindi avremo le altre due serie costituenti il tono, come appresso:

fa SOL *la* SI *do* RE *mi*

mi FA *sol* LA *si* DO *re*.

La prima di queste due ultime serie appartiene all' accordo della dominante, e la seconda a quello della controdominante.

Ogni nota dell'accordo tonale, sia *vero* o *apparente*, è come un centro d' attrazione verso cui gravitano le altre note vicine.

Quelle note che fanno parte dell' accordo perfetto chiamai *tonali*, e le altre prossime, che con esse addimostrano affinità, appellai *attinenti*. Le grappe soprapposte al nome delle note, abbracciano la singola *tonale* colle respettive *attinenti* superiore ed inferiore.

Studiando bene addentro le affinità delle suesposte tre serie, appartenenti ad uno stesso *tono* e *modo*, è agevole scoprire che, oltre quei suoni che sono parimente nella

scala diatonica, altri ne possono esistere, i quali, tuttochè non facciano parte di veruno degli accordi tonali, nulla di meno hanno tanta attrazione verso le *tonali*, che, aggiunti nelle varie serie, non alterano per nulla la tonalità. Questi suoni prendono posto tra le *attinenti*, e per distinguerle dalle diatoniche, che distinsi col nome di *naturali*, le chiamai *accidentali*.

Queste *attinenti accidentali*, che non alterano il sentimento della tonalità, sono i semitoni sotto le *tonali*, quando queste distanno per un tono, verso il grave, dalle *attinenti naturali*.

Nella serie del *tonale vero*, sono quelle note che portano il *diesis* nella sottoposta serie:

si DO *re re diesis* MI *fa fa diesis* SOL *la*.

Che questi suoni *accidentali* non alterino il tono, mille prove si hanno, e basti per esserne interamente persuasi, l'adoperarli come *appoggiature* in qualunque melodia immaginata nel tono di *do maggiore*.

Le affinità di un suono verso dell'altro non sono tutte della forza e qualità medesima: e queste differenze emergono dalla natura della serie, secondo che questa sia appartenente al *tonale vero*, o agli *apparenti*.

Se in ogni *modo* sono tre serie, nove dunque saranno tutte le serie che costituiscono la tonalità in generale.

In tutte tre le serie degli accordi relativi al modo *maggiore*, le *tonali* e le *attinenti naturali* formano una *identica* successione diatonica: per la qual cosa la scala del modo *maggiore* è uguale nel salire, come nel discendere. Ma nel *modo minore*, e nel *medio*, l'accordo *tonale* sulla dominante, a poter fare cadenza *autentica*, ricerca la *terza maggiore;* dove che l'accordo sulla controdominante vuole la *terza*

minore : quindi è che i suoni naturali nelle diverse serie relative ai *modi medio* e *minore*, differiscono fra di loro. E poichè la cadenza *autentica* domina nel salire, e la *plagale* nello scendere, le scale del *modo medio* e del *minore* portano suoni differenti nel salire, e nello scendere.

Prendiamo per esempio il *modo minore* di *do*. Nel salire, il *si* dovrà essere *naturale*, perchè l' accordo sul *sol dominante*, quando fa la cadenza *autentica*, vuole la *terza maggiore*; e dappoichè il *la naturale* è il grado intermedio tra il detto *si*, ed il *sol*, anche questo *la naturale* viene adoperato, come segue :

do, re, mi bemolle, fa, sol, la, si, do.

Nello scendere, per contrario, piglia maggioranza la cadenza *plagale*, e quindi il *la* deve essere *bemolle*, come *terza minore* dell' accordo sulla controdominante *fa*. Ora il *si bemolle* essendo il grado che trovasi tra questo *la bemolle* ed il *do*, entra pur esso nello scendere della scala ; il che si vede qui sotto:

do, si bemolle, la bemolle, sol, fa, mi bemolle, re, do.

Così abbiam trovato la ragione della differenza che s' incontra nel *modo minore*, ed anche nel *medio*, tra la scala ascendente e la discendente.

Si raccoglie da quanto dicemmo, che due sono le qualità di tendenze ; l' una si riferisce al movimento cadenzale di un accordo tonale verso l' altro, e venne chiamata *tendenza tonale* : l' altra appartiene alle affinità che hanno le *attinenti* verso le *tonali*, e questa denomino perciò *tendenza attinentale*.

Varie qualità e disposizioni di *attinenti* si notano, le quali

distinsi con varj nomi, come di *attinenti comuni*, *naturali*, *accidentali*, *caratteristiche*, *coattinenti* ec. ec.

Le *attinenti* divengono talvolta pur esse momentaneamente altrettanti centri secondarj d'attrazione, per la qual cosa portano delle note che gravitano sulle medesime, alle quali imposi la denominazione di *soprattinenti*.

Le pretese *note di passaggio* non sono altro che *attinenti*, o *soprattinenti*, e si regolano secondo le proprietà di queste; laonde non debbono considerarsi come estranee all'armonia.

Quell'esperienza, di cui c' intrattenemmo alla pagina 15, intorno al passo melodico dell'esempio 9°, il quale disturba la risoluzione dell' accordo sottoposto, è chiarissima prova dell' influenza armonica delle *attinenti*. E di vero, ecco qui sotto due serie che appartengono all' accordo *tonale* sul *sol*: nella prima, l' accordo sul *sol* è tonale *apparente* sulla dominante; nella seconda, è tonale *apparente* sulla controdominante; sicchè nel primo caso siamo naturalmente in tono di *do*, di cui il *sol* è dominante; e nel secondo caso ci troviamo nel tono di *re maggiore*, di cui il *sol* è controdominante.

1° *fa*, *fa diesis*, SOL, *la*, *la diesis*, SI, *do*, *do diesis*, RE, *mi*.

2° *fa diesis*, SOL, *la*, *la diesis*, SI, *do diesis*, RE, *mi*.

Le grappe che abbracciano le diverse note, indicano le *tonali* colle respettive loro *attinenti naturali*, ed *accidentali*.

Si scorge nella prima delle suddette serie, che il *do diesis* è un' *attinente accidentale*, la quale appartiene soltanto alla tonale RE, e quindi non potrebbe fare *appoggiatura* sul SI senza alterare la serie; dove che nella seconda serie il *do diesis* medesimo è un' *attinente naturale*, ed inoltre *comu-*

ne al RE ed al SI; il perchè può adoperarsi come *appoggiatura* di ambo le tonali RE e SI. Ora, quando il *do diesis* faccia ufficio di *attinente* del SI, come vedesi nell'esempio 9°, ci troviamo naturalmente nella seconda delle serie ora riferite, laonde siamo condotti nel tono di *re maggiore;* laddove nell'esempio 11°, il *do diesis* facendo *appoggiatura* al RE, potendo ugualmente essere nelle due riferite serie, posso parimente risolvere nel tono di *do,* ed in quello di *re.*

Le varie serie ricevono ogni loro proprietà primitivamente dall'armonia, per la qual cosa la nostra percezione le abbraccia nella relazione loro coll'accordo tonale *vero,* o *apparente,* che serve a quelle di sostegno. Da ciò deriva tutta la teoria delle *note di passaggio,* le quali rivelando alla percezione la serie cui appartengono, possono incontrarsi con tutti quegli accordi nei quali non abbiano parte, e medesimamente con altre diverse *note di passaggio,* ogni qual volta però non venga disturbato il sentimento della tonalità.

Giusta il *principio delle attinenze,* e tenendo conto della relazione armonica tra le varie note *tonali,* possiamo renderci ragione di tutto il procedimento di qualsiasi melodica successione. La quale, ha due caratteri essenziali, l'uno è *melico-puro* quando il passaggio si opera dalle *tonali* alle respettive *attinenti,* o viceversa, e dalle *attinenti naturali* alle *accidentali* prossime relative alla stessa *tonale:* l'altro è *melo-armonico* quando avvengono salti di suoni, i quali si fanno da una *tonale* all'altra appartenente allo stesso *accordo tonale* che governa la serie, o ancora tra le attinenti e le *tonali* diverse; essendochè si sottintende sempre, mediante la percezione, l'accordo perfetto, come se attualmente si udisse. Può accadere però, che una nota, come spettante a serie differenti, serva di passaggio fra queste serie.

Secondo questi principj ci verrà fatto di conseguire la vera analisi delle melodie, onde potremo di leggieri discernere ove siano riposte le analogie e le differenze loro.

Tutte le possibili combinazioni di accordi resultano dalla unione delle *tonali*, o delle *attinenti*, ovvero delle une con le altre, purchè appartenenti ad una determinata serie, ovvero a differenti serie, ma relative ad un *tono* e *modo* stesso. Ove accada che l'accordo si estenda oltre una serie, sia entrando in una uguale al grave o all'acuto, sia in altra del medesimo *tono* e *modo*, possono coesistere *attinenti* di una serie colle relative *tonali* dell'altra serie; il che non potrebbe avvenire nei limiti d'una serie, senza impedire la risoluzione. Quando ciò intervenga, e non è lodevole, si suppongono più voci o strumenti, dei quali una parte soltanto sia in grado di risolvere.

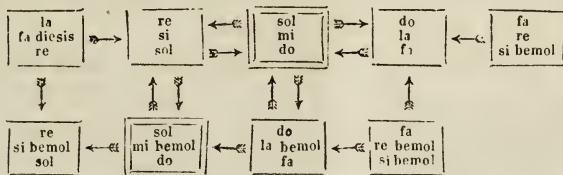
La risoluzione delle *attinenti* si fa necessariamente sulle *tonali* respettive della medesima serie. Se un accordo è capace di varie risoluzioni, ciò nasce perchè viene percepito in serie diverse, ed in toni diversi: ed infatti le stesse note si possono trovare anche in altre serie, e toni, o collo stesso nome, o con altro cangiato enearmonicamente. È questo tutto il segreto della modulazione, e la vera spiegazione del fenomeno musicale dal *Rameau* detto del *doppio impiego*, che dette tanto a pensare ai Teorici.

E nel vero, se trasportiamo l' accordo *fa la do re* nella serie di *do maggiore tonale vero*, il solo *do*, come *tonale*, rimarrà fermo nella modulazione, il *re* passerà al *mi*, ed il *fa* e *la* cadranno sul *sol* di cui sono *coattinenti* : il *fa* potrebbe però scendere al *mi*, che è pure sua *tonale*. Ove poi lo trasportassimo nella serie di *sol*, *tonale apparente* sulla *dominante* nel tono di *do maggiore*, allora il *re*, come *tonale*, non si muove, il *do* cade sul *si*, ed il *fa* e *la* passano al *sol*.

Ecco adunque perchè l' accordo *fa la do re*, senza ricorrere all' assurda ragione del *doppio impiego*, ha queste due risoluzioni. E ne potrebbe avere molte altre trasportato che fosse in altre serie; e così tutti gli accordi similmente sono suscettivi di diverse risoluzioni.

Un accordo, prima di risolvere nelle *tonali* della serie cui appartiene, può passare ad altri accordi intermedj. Così l' accordo *fa la do re*, se è nella serie di *sol* dominante, potrà cominciare a risolvere il *fa* ed il *la* nel *sol*, onde avremo l' accordo *sol do re*. Se è invece nella serie di *do* tonale *vero*, il *re*, innanzi di giungere al *mi*, può cadere nell' *attinente accidentale re diesis*. È possibile inoltre, che quest' accordo *fa la do re diesis*, invece di risolvere nel *sol do mi*, venga trasportato nella serie di *la minore*, ed ivi risolva, producendo momentanea *decezione*.

I varj accordi *tonali*, *veri* o *apparenti*, si debbono considerare come tanti centri di attrazione, verso cui la percezione nostra trasporta tutte le altre combinazioni armoniche. Gli accordi *tonali veri* pertanto sono quelli soli che danno poi al sentimento della tonalità il riposo definitivo.

Ecco qui sotto un prospetto in cui, posti i tre *modi maggiore*, *medio*, e *minore*, si mostra l'accordo perfetto, così *maggiore* come *minore*, in tutte le sue relazioni, cioè quello *maggiore* in sei, ed il *minore* in tre. La nostra percezione non si può esercitare, secondo la moderna tonalità, che riferendo ogni combinazione armonica e melodica a quegli accordi *tonali*, come son qui appresso presentati.

La direzione delle freccie mostra tutte le *tendenze tonali* dell'accordo *maggiore*, e *minore* di *do*. Onde appariscono ora *tonali veri*, ora *apparenti* in ognuno dei tre *modi*; a costituire i quali *modi* debbono concorrere sempre tre accordi perfetti con tonica differente, acciocchè possa aver luogo la cadenza *autentica*, e la *plagale*.

È manifesto, che col mio sistema spariscono tutte le arbitrarie distinzioni di accordi *artificiali*, e *naturali*. E la teoria della *modificazione* degli accordi non ha più ragione di essere, imperocchè gli accordi non sono considerati tutti di *un pezzo*, ma nei loro elementi.

Le *alterazioni* delle note, per conseguente, riescono assurde. Le note non si alterano, ma passano ad altra nota: il *re diesis* non è alterazione del *re*, più di quanto il *do* sia alterazione del *si*.

La legge dell'armonia e della melodia può in sostanza riasumersi in questi termini semplicissimi: « le note attinenti tendono verso le tonali. » Questa legge spiega i fenomeni delle pretese *sostituzioni*, dei *ritardi*, del *doppio impiego*, delle *alterazioni*, *anticipazioni*, *note di passaggio*, *appoggiature*, *pedali* ec. ec. Non si ammettono perciò *note estranee* all'armonia, come vorrebbero gli altri sistemi, i quali le dichiarano *estranee*, solo perchè ignorano le loro vere proprietà armoniche.

Ognuno comprende di leggieri, che secondo i nuovi principj che stabilisco, la *numerazione* degli accordi deve essere anche diversa dalla consueta.

Il basso non può essere logicamente il vero termine di confronto per numerare gli accordi: quindi è che la *numerazione sul basso* non è da seguirsi, se non come convenzione per agevolare l'indicazione dell'accompagnamento. La *numera-*

zione dettata dall' economia del nuovo sistema è veramente quella che io chiamo *tonale*, e questa si riferisce alla disposizione naturale delle note nelle varie serie, le *attinenti* rispetto alle *tonali;* in maniera che il numero assegnato ad ogni nota rimane il medesimo nel rivolto degli accordi. Senza che, cotal numero suggerisce ancora la tendenza e la risoluzione della nota medesima. Il numero viene cambiato ogni qualvolta l'accordo sia trasportato in altra serie, imperocchè allora acquista altre affinità. Quantunque la *numerazione tonale* sia, secondo il mio parere, la vera, nulla di meno io ammetto ancora altra *numerazione*, cui aggiunsi il nome di *formale*, la quale si conforma alla dottrina del *temperamento*. Il perchè tutti i toni e semitoni vengono per convenzione parificati, siccome accade nel Pianoforte. Per procedere a questa numerazione si calcolano i semitoni che corrono tra una nota e l'altra dell' accordo: così *do mi sol* si segnerebbe 1 4 3; perocchè il *mi* è distante 4 semitoni dal *do*, ed il *sol* ne è 3 dal *mi*. Mediante questa *numerazione* si scoprono delle analogie, e delle differenze, che non appariscono nella comune *numerazione sul basso*. La quale suole in effetto numerare con gli accidenti, senza avvertire che la nota accidentata non serba più veruna analogia con quella naturale; senza che nei rovesci talora sorgono analogie, ove non sono, come negli accordi *mi la re*, e *mi sol re*, nei quali si numera settima il *re*, che nel primo caso è ritardo del *do* come *mediante*, e nel secondo è ritardo del *do* come *tonica*.

Giova inoltre la *numerazione formale* per la risoluzione degli accordi, imperocchè questa risoluzione si riferisce alla forma dell' accordo, la quale è identica in molti casi, dove che per la *numerazione sul basso* parrebbe esservi dissomiglianza.

Per trarre profitto dalla *numerazione formale* ho formato due *serie miste*, cioè ho riunito in una sola tutte le sei

serie che hanno per fondamento l'accordo perfetto *maggiore*, ed in un' altra quelle tre che si basano sullo accordo *minore*. Feci passare un accordo *formale* su tutti i gradi della serie mista, ed osservai il meccanismo della risoluzione. Per esempio, l'accordo di 7ª sulla dominante, che è segnato come accordo *formale* 1 4 3 3, trasportato sulla nota *fa* della serie mista di *do maggiore*, si traduce nell' accordo effettivo *fa la do re diesis*, imperciocchè manca il *mi bemolle*. Ora, questo accordo, dappoichè deve risolvere necessariamente in *sol do mi*, che sono le note *tonali* della serie, viene a salire in conseguenza di due semitoni, prendendo 4ª e 6ª, secondo l'antica *numerazione sul basso*. Se trasporto il suddetto accordo *formale* sul *la bemolle* troverò l'accordo effettivo *la bemolle do re diesis fa diesis*, che è obbligato a scendere di un semitono, per risolvere parimente in *sol do mi sol*. Fatte queste due risoluzioni, riesce agevole di applicare al secondo accordo *formale* il meccanismo della risoluzione del primo, e viceversa; laonde *fa la do re diesis*, scendendo mezzo tono e prendendo 4ª e 6ª, risolverà in *mi la do diesis mi*, e l'accordo *formale la bemolle do re diesis fa diesis* salirà due semitoni, e prenderà 4ª e 6ª, per cui si troverà risoluto in *si bemolle mi bemolle sol*. Se non che, come ognuno vede, cadendo in altri accordi tonali diversi da quello di *do*, non siamo più nella *serie mista* di questo accordo, ma siamo passati in altre *serie miste* appartenenti ad altri accordi; per la qual cosa è necessario il cangiamento enearmonico, e quindi l'applicazione di diverso nome al *do* naturale del primo accordo, che si trasforma in *si diesis*, ed al *re diesis* del secondo, che si cangia in *mi bemolle*.

Si noti che il risolvere in un accordo perfetto non importa, secondo il mio sistema, che si entri in quel tono,

perchè l'accordo perfetto *maggiore*, come avvertimmo, può appartenere a sei serie, ed il *minore* a tre.

Senza che, lo stesso accordo perfetto può anche non essere *tonale*; ma in vece composto di *attinenti*, come sarebbe nella serie di *do*, l'accordo *re fa la*: cotali accordi chiamai *attinentali*.

La serie alla quale appartengono i nuovi accordi ne manifesta le proprietà, cosicchè non solo si apprenderà a risolvere in ogni possibile guisa tutti gli accordi, ma conosceremo ad un'ora le proprietà degli accordi nascenti. Le note di cui si compone l'antecedente accordo ci rendono aperto in quale serie si compia la risoluzione; per esempio l'accordo *la bemolle do re diesis fa diesis* non può appartenere alla serie di *do* tonale *vero* nel *modo maggiore* o *minore*, ma bensì nel *modo medio*: imperocchè nel modo *minore* manca il *re diesis*, e nel modo *maggiore* manca il *la bemolle*. Così ancora, se all'accordo *fa la do re* faccio succedere *sol si re*, questo non può essere nella serie del tonale *vero*, ove manca il *fa* naturale; ed essendo in quella del tonale *apparente* della dominante, l'accordo *sol si re* nasce perciò con tendenza verso l'accordo perfetto sulla tonica *do*. Conosciute queste proprietà degli accordi nascenti, è conosciuto uno dei punti i più trascurati, e più necessari a sapersi dal Compositore, cioè quello che concerne la *parentela* degli accordi.

Quanto poi al modo di disporre le parti dell'armonia, l'arte del contrappunto più specialmente deve insegnarlo. Se non che a me parve che nel trattare l'armonia tornasse utile alquanto soffermarsi intorno al miglior suono, e più dolce, e pieno, secondo le forze della percezione; e questa parte speciale chiamai *Eufonologia*.

L'*eufonologia* s'occupa della miglior combinazione delle

note, del seguito delle 5e e delle 4e ec., delle varie dissonanze, dell' effetto dei rivolti, e di tutto ciò infine che abbia stretta relazione colla bellezza del suono.

Rotti quei legami che vennero imposti fin adesso dai vecchi pregiudizi, o per dir meglio, dallo stato imperfetto della percezione presso i nostri predecessori, non per questo la scienza armonica diviene arbitraria. Le proprietà delle *attinenti*, delle *tonali*, delle successioni e combinazioni loro, sono sottoposte a delle leggi, le quali con ogni sollecitudine vogliono essere studiate.

Anzi, nello stato presente della musica, mercè gli acquisti fatti, mediante i lavori di tanti insigni Maestri, queste leggi riescono utili non solo, ma indispensabili altresì per rendersi ragione dei progressi fatti dall' arte musicale. I Maestri osservando queste nuove leggi si troveranno più liberi nell' adoperare l' ingegno loro; e poichè questa libertà non incontra altro freno, che l' obbligo di non offendere il sentimento della tonalità, più condannabile riuscirà la licenza.

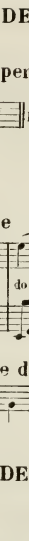
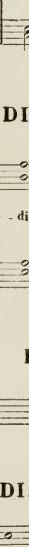
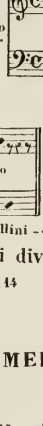
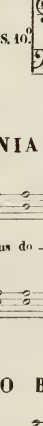
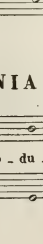
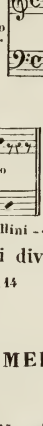
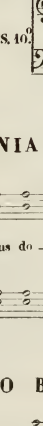
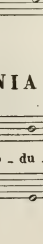
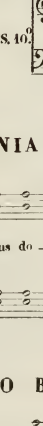
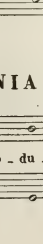
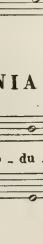
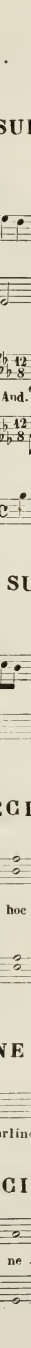
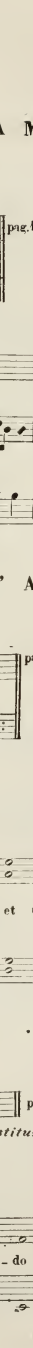
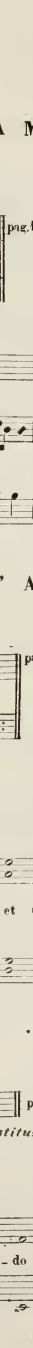
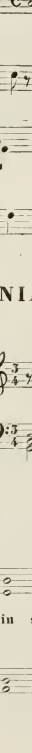
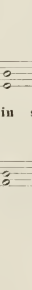
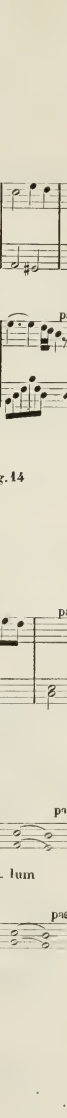
INDICE

DEGLI AUTORI CITATI

ERRATA CORRIGE.

Pag. 39,	*linea* 11,	(esempio 48),	*leggasi:*	(esempio 40).
» 46.	Manca il numero IV sul TERZO PERIODO.			
» 51,	*linea* 26,	non la serie,	*leggasi:*	ma la serie.
» 52,	» 7,	ed il *do* +,	»	ed il *sol* +.
» 56,	» 18,	al *re*+,	»	al *re*.
» 60,	» 23,	m' industrio,	»	m' industriai.

TAVOLA I.

INFLUENZA DELL' ARMONIA SULLA MELODIA

INFLUENZA DELLA MELODIA SULL' ARMONIA

DIAFONIA 1.a SPECIE

FALSO BORDONE

DIAFONIA 2.a SPECIE

TAVOLA II.

CONTRAPPUNTO NEL 16°. SECOLO

Palestrina - *Messa di Papa Marcello*

IMPORTANZA DE' BASSI CONTINUI .

A. Scarlatti - *Cantata*

SALTI UN TEMPO VIETATI

ES. 18.° — And.te — pag. 33

Bellini - *Puritani*

ES. 19.° — Andantino — pag.33

ES. 20.° — Affettuoso — il sen che m'ha pia_ga _ _ to il sen — pag. 34

Porpora - *Cantata*

ES. 21.° — ben mia dolce dol _ _ ce pe _ na . — pag. 34

Porpora - *Cantata*

ES. 22.° — All.° — nè men per giuoco v'in_ganne_rò . — pag.34

Porpora - *Cantata*

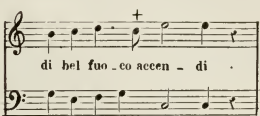
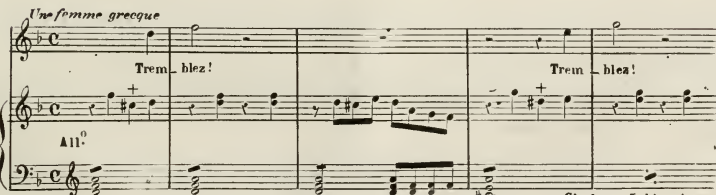
ES. 23.° — *Uberto* — All.° mod.to — Son tre cose da morire da mo_ri_re — pag.34

Pergolesi - *Serva padrona*

TAVOLA III.

ANTICIPAZIONI

APPOGGIATURE

ES. 29° pag. 35

ES. 30° pag. 36

Händel - *Porro*

Paride

Oh del mio dol - ce ar - - dor

ES. 31° Mod.to pag. 37

Gluck - *Paride*

Une femme grecque

Trem - blez! Trem - blez!

ES. 32° All° pag. 37

Gluck - *Iphigenie en Tauride*

TAVOLA IV.

(*Segue* – Appoggiature)

Don Giovanni

Deh vie — ni alla fi – ne – stra .

ES. 33.° All.tto pag. 37

Mozart – *Don Giovanni*

Finch'han dal vi – no calda la te – sta U – na gran fe – sta fa prepa – rar .

ES. 34.° Presto tr pag. 37

Mozart – *Don Giovanni*

ES. 35.° All.° pag. 38

Cimarosa – *Matrimonio segreto*

MELODIE CONSONANTI

TAVOLA V.

(*Segue* _ Melodie consonanti)

MELODIE DISSONANTI

ES. 38.°

O ca _ ra me _ mo _ ria degli an _ ni pri _ mie _ _ ri

All.° mod.to

pag. 38

Carafa _ *Adele di Lusignano*

ES. 39.°

Gualtiero

. Per te di va _ ne lagrime di va _ ne la _ gri _ me mi nu _ tro mi nutro ancor mio be _ ne

pag. 39

All.° mod.to

Bellini _ *Pirata*

ES. 40.°

Faliero

. Fosca not _ te not _ te or _ ren _ da tan _ te col _ pe .

Mod.to

pag. 39

Donizzetti _ *Marin Faliero*

TAVOLA VI.

PEDALI

ES. 43.°

mia a_ cer_ba e re — — — a ma

mia a_ cer_ba e re — — a ma dir non puo'

mia a_ cer_ba e re — — — — a

mia a_ cer — — ba e re — — a ma dir non

pag. 40

Palestrina _ *Madrigale*

ES. 44.°

pag. 40

Gasparini _ *Armonico pratico*

ES. 45.°

All.° ped. cres.

pag. 41

Beethoven _ *Sinfonia pastorale*

RISOLUZIONE LONTANA DELLE DISSONANZE

DISSONANZE POSTE IN MAGGIOR RILIEVO.

TAVOLA VII.

(*Segue* - Dissonanze in maggior rilievo)

ES. 50.º All.º pag. 42

Auber - *Lago delle Fate*

ES. 51.º All.º mod.to

Ah ri - tor - na qual ti spe - ro qual ne' gior - ni più fe - li - ci

pag. 42

Donizetti - *Roberto Devereux*

ES. 52.º All.º pag. 42

Auber - *Cavallo di Bronzo*

SIMETRIA FALSA E VERA NELLE PROGRESSIONI

OPPOSIZIONE TRA LA MELODIA E L' ACCOMPAGNAMENTO

TAVOLA VIII.

(*Segue* - Opposizione tra la melodia e l' accompagnamento)

ES. 56.° *Violini* All.° *Corno* pag. 49

Beethoven - *Sinfonia eroica*

ES. 57.° And.no *Corno* pag. 50

Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 58.° *Corno inglese* And.te pag. 50

Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 59.° All.° pag. 50

Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 60 All.° pag. 50

Auber - *Cavallo di Bronzo*

ES. 61.° All.° pag. 50

Meyerbeer - *Ugonotti*

ES. 62.° pag. 50

Strauss - Valzer

ES. 63.° pag. 50

Strauss - Valzer

SUCCESSIONI DISSONANTI

ES. 64.° *Violini* Larghetto *Viola e Violoncello* pag. 51

Mozart - *Quartetto* in *SI ♭*

DISSONANZE PROCEDENTI PER SALTO

TAVOLA. IX.

(*Segue* _ Dissonanze procedenti per salto)

Matilde

Ah se ca _ _ ra a te son' i _ _ o Arnoldo a _ ma _ to non più tar _ dar

ES. 68.° Mod.to

pag. 53

Rossini _ *Guglielmo Tell*

ES. 69.° o mi fa _ rai dal duol morir

pag. 53

Rossini _ *Guglielmo Tell*

ES. 70.° Larghetto

un ful _ gi _ do lume sul ciglio mi striscia

pag. 54

Donizetti _ *Poliuto*

ES. 71.° All.to

I _ _ do _ le de ma vi _ e ah! viens,

pag. 54

Meyerbeer _ *Roberto il diavolo*

FALSE RISOLUZIONI

SUPPLENTI PREPARATE

TAVOLA X.

(*Segue* - Supplenti preparate)

ES. 75.º

31.

All.º mod.to

31.

pag. 56

Mozart - *Sonata per Pianoforte*

ES. 76.º

Je lui doin la lu - mie - - re et n' ai pu la be - nir

And.te

pag. 56

Sacchini - *Olimpia*

ES. 77.º

Les Dieux prendront pi - tie du sort qui nous ac - ca - ble

Affettuoso animato

pag. 56

Spontini - *Vestale*

ES. 78.º

a ses maux e - tran - ge - re mon a - me est toute en - tie - re.

Flauti

All.º

pag. 56

Spontini - *Vestale*

Generali - *Baccanali*

TAVOLA XI.

(Segue - Supplenti preparate)

Co - me dol-ce all' al - ma mi- a .
ES. 80.°
Maestoso
pag. 57
Rossini - Tancredi

Assur
Quella ri - cor - dati not - te di mor - te
ES. 81.°
And.no
pag. 57
Rossini - Semiramide

tor - nami a dir . io
ES. 82.°
And.no
pag. 57
Rossini - Donna del Lago

Gualtiero
Vie - ni Vie - ni cerchiam pe' ma - ri al no - stro duol con -
ES. 83.°
All. mod.to
pag. 57
Bellini - Pirata

Elvira
O ren - de - te - mi la speme o la - sciate lasciatemi mo - rir .
ES. 84.°
And.te
pag. 57
Bellini - Puritani

TAVOLA XII.

(*Segue* - Supplenti preparate)

Zaida

In lie - ta sor - te o ri - a m' a - vrai compa - gna o re.

ES. 85.°

Larghetto

pag. 57

Donizetti - *Don Sebastiano*

ES. 86.°

pag. 58

Gfr. Weber - *Saggio ec.*

Strana dissonanza

1.° Viol. Fl. e Ob.

Cl. e Fag.

ES. 87.°

2.° Viol. Viole

All.° non troppo

Bassi

pag. 58

Beethoven - 9.a *Sinfonia*

SUPPLENTI SENZA PREPARAZIONE

TAVOLA XIII.

(*Segue* - Supplenti senza preparazione)

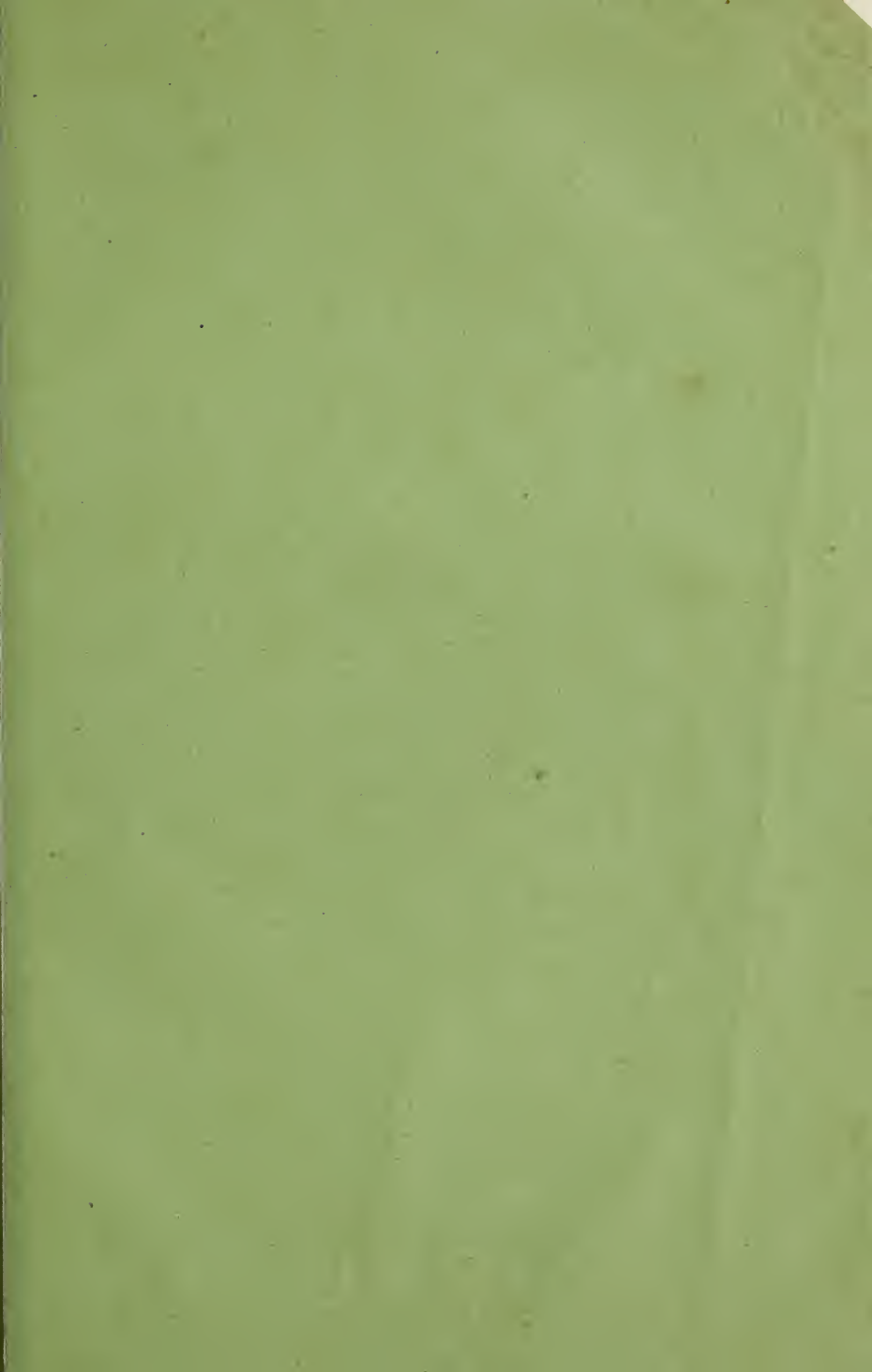
TAVOLA XIV.

Melodia tutta composta di supplenti
con 8.a sempre
ES. 99.o
All.o mod.to
1.a
2.a
pag. 60
A. Basevi
Melodie miste di supplenti(+)
ES. 100.o
And.te mod.to
appassionato
dolce
tr
p
cre -
. . scen . . . .
con 8.a
do e string.
ff
rall.
p
a tempo
pag. 60
A. Basevi

TAVOLA XV.

(*Segue* - Melodie miste di supplenti)

A. Basevi

(*G. G. Guidi inc.*)

Prezzo: Ln. 2.

Vendibile in Firenze presso G. G. Guidi editore di musica.
Via S. Egidio, N. 6640, nel già Palazzo Batelli.